

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
Departamento de Filología Española IV



**EL MICRORRELATO ARGENTINO :
INTERTEXTUALIDAD Y METALITERATURA**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR**

Mariví Alonso Ceballos

Bajo la dirección de la doctora

Juana Martínez Gómez

Madrid, 2014

© Mariví Alonso Ceballos, 2013

MARIVÍ ALONSO CEBALLOS



**EL MICRORRELATO ARGENTINO:
INTERTEXTUALIDAD Y
METALITERATURA**

DIRECTORA: JUANA MARTÍNEZ GÓMEZ
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA IV
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

2013

ÍNDICE

TOMO I: EL MICRORRELATO ARGENTINO: **INTERTEXTUALIDAD Y METALITERATURA**

	Página
INTRODUCCIÓN	9
1 El origen de la idea.....	9
2 Metodología.....	10
3 Difusión de los microrrelatos.....	11
3.1 Revistas.....	11
3.2 Editoriales.....	13
3.3 Internet.....	14
3.4 La crítica y las antologías.....	15
3.5 Congresos.....	20
4 Estructura de la tesis.....	24
 PRIMERA PARTE: <u>TEORÍA SOBRE EL MICRORRELATO</u>	 27
1 ¿Por qué lo llamamos microrrelato?.....	28
2 Adscripción genérica del microrrelato.....	34
3 Antecedentes y relaciones.....	43
3.1 Haiku.....	44
3.2 Epigrama.....	45
3.3 Aforismo.....	46
3.4 Fábula.....	48
3.5 Chiste.....	50
3.6 Poesía.....	51
3.7 Ensayo.....	53
3.8 Novela fragmentada.....	54
3.9 Textos sacados de su contexto.....	56
3.10 Textos extraliterarios.....	58
4 Tipología de los microrrelatos.....	62
4.1 Según David Lagmanovich.....	62

4.2	Según Francisca NogueroL.....	66
5	Características.....	73
5.1	Intensidad.....	78
5.2	Narratividad.....	81
5.3	Carácter proteico.....	81
5.4	El título.....	85
6	Un género posmoderno.....	88
7	Lector activo.....	95

SEGUNDA PARTE: “MINIHISTORIA” DEL MICRORRELATO EN ARGENTINA

		103
1	“Minihistoria” del microrrelato en Argentina.....	104
1.1	Los precursores del microrrelato.....	104
1.1.1	Modernismo.....	105
1.1.2	Vanguardias.....	109
1.2	Los clásicos del microrrelato universal.....	120
1.3	Los clásicos del microrrelato argentino.....	128
1.4	El microrrelato contemporáneo.....	138

TERCERA PARTE: INTERTEXTUALIDAD Y METALITERATURA

		191
1	Intertextualidad literaria y metaliteratura.....	192
2	Taxonomía propuesta.....	205
2.1	Clasificación temática.....	206
2.1.1	Literatura universal.....	206
2.1.1.1	Mitología grecorromana.....	206
2.1.1.1.1	<i>La Odisea</i>	206
2.1.1.1.2	Parejas mitológicas.....	211
2.1.1.1.3	Edipo.....	216
2.1.1.1.4	Narciso.....	218
2.1.1.1.5	Centauros.....	220
2.1.1.1.6	Otros mitos.....	221

2.1.1.2 La Biblia.....	225
2.1.1.2.1 Creación.....	225
2.1.1.2.2 Adán y/o Eva.....	232
2.1.1.2.3 Caín y Abel.....	235
2.1.1.2.4 Noé y el arca.....	238
2.1.1.2.5 Job.....	240
2.1.1.2.6 Salomón.....	241
2.1.1.2.7 Paraíso y/o infierno.....	243
2.1.1.2.8 Apocalipsis.....	246
2.1.1.2.9 Ángeles y/o demonios.....	248
2.1.1.2.10 Jesús.....	250
2.1.1.2.11 Otros temas bíblicos.....	253
2.1.1.3 Novelas de caballerías.....	256
2.1.1.4 Cuento oriental.....	257
2.1.1.5 Cuentos de hadas.....	268
2.1.1.6 Personajes de la literatura universal.....	267
2.1.2 Literatura hispánica.....	273
2.1.2.1 <i>Exemplos</i> medievales.....	273
2.1.2.2 <i>La Celestina</i>	274
2.1.2.3 <i>El Quijote</i>	276
2.1.2.4 <i>Don Juan Tenorio</i>	285
2.1.2.5 “El dinosaurio”.....	289
2.2 Clasificación según estrategias discursivas.....	294
2.2.1 Reflexión estética.....	295
2.2.1.1 Reflexiones a propósito de una obra literaria.....	297
2.2.1.2 Cuestionamiento del lenguaje.....	302
2.2.2 Parodia.....	310
2.2.2.1 Parodia de inversión.....	310
2.2.2.2 Parodia subversiva.....	313
2.2.2.3 Parodia de sobremotivación.....	316
2.2.2.4 Parodia revolucionaria.....	321
2.2.2.5 Parodia de transcontextualización.....	322
2.2.2.6 Parodia con título de obra literaria.....	328

2.2.2.7 Parodia de contaminación.....	330
2.2.2.8 Parodia de discurso.....	335
2.2.3 Apócrifos.....	336
2.2.4 Citas o alusiones literarias.....	340
2.3 Microrrelatos metaliterarios.....	344
2.3.1 El escritor como personaje.....	344
2.3.1.1 Autores conocidos.....	345
2.3.1.1.1 Autorreferencia: autor del microrrelato.....	345
2.3.1.1.2 Borges.....	348
2.3.1.1.3 Coleridge.....	351
2.3.1.1.4 Kafka.....	353
2.3.1.1.5 Otros autores.....	356
2.3.1.2 El escritor como artificio literario.....	361
2.3.1.2.1 Autores ficticios.....	362
2.3.1.2.2 Arquetipos de autores.....	365
2.3.2 Apelación al lector.....	381
2.3.3 Architextual.....	386
2.3.4 Metamicrorrelato.....	394
CONCLUSIONES	407
BIBLIOGRAFÍA	425
- Teoría y crítica.....	426
- Entrevistas de escritores de microrrelatos.....	436
- Obras literarias.....	438
THE ARGENTINEAN MICROSTORY: INTERTEXTUALITY AND METALITERATURE.....	447

TOMO II: ANTOLOGÍA DE MICRORRELATOS

	Página
1 CLASIFICACIÓN TEMÁTICA.....	4
1.1 Literatura universal.....	4
1.1.1 Mitología grecorromana.....	4
1.1.1.1 <i>La Odisea</i>	4
1.1.1.2 Parejas mitológicas.....	7
1.1.1.3 Edipo.....	11
1.1.1.4 Narciso.....	12
1.1.1.5 Centauros.....	12
1.1.1.6 Otros mitos.....	13
1.1.2 La Biblia.....	18
1.1.2.1 Creación.....	18
1.1.2.2 Adán y/o Eva.....	22
1.1.2.3 Caín y Abel.....	24
1.1.2.4 Noé y el arca.....	25
1.1.2.5 Job.....	26
1.1.2.6 Salomón.....	27
1.1.2.7 Paraíso y/o infierno.....	28
1.1.2.8 Apocalipsis.....	30
1.1.2.9 Ángeles y/o demonios.....	32
1.1.2.10 Jesús.....	33
1.1.2.11 Otros temas bíblicos.....	35
1.1.3 Novelas de caballerías.....	36
1.1.4 Cuento oriental.....	37
1.1.5 Cuentos de hadas.....	38
1.1.6 Personajes de la literatura universal.....	43
1.2 Literatura hispánica.....	47
1.2.1 <i>Exemplos</i> medievales.....	47
1.2.2 <i>La Celestina</i>	48
1.2.3 <i>El Quijote</i>	48
1.2.4 <i>Don Juan Tenorio</i>	57
1.2.5 “El dinosaurio”.....	58

2	CLASIFICACIÓN SEGÚN ESTRATEGIAS DISCURSIVAS.....	59
2.1	Reflexión estética.....	59
2.1.1	Reflexiones a propósito de una obra literaria.....	61
2.1.2	Cuestionamiento del lenguaje.....	65
2.2	Parodia.....	71
2.2.1	Parodia de inversión.....	71
2.2.2	Parodia subversiva.....	72
2.2.3	Parodia de sobremotivación.....	74
2.2.4	Parodia revolucionaria.....	78
2.2.5	Parodia de transcontextualización.....	78
2.2.6	Parodia con título de obra literaria.....	82
2.2.7	Parodia de contaminación.....	83
2.2.8	Parodia de discurso.....	86
2.3	Apócrifos.....	87
2.4	Citas o alusiones literarias.....	89
3	MICRORRELATOS METALITERARIOS.....	91
3.1	El escritor como personaje.....	91
3.1.1	Autores conocidos.....	91
3.1.1.1	Autorreferencia: autor del microrrelato.....	91
3.1.1.2	Borges.....	95
3.1.1.3	Coleridge.....	97
3.1.1.4	Kafka.....	97
3.1.1.5	Otros autores.....	99
3.1.2	El escritor como artificio literario.....	104
3.1.2.1	Autores ficticios.....	104
3.1.2.2	Arquetipos de autores.....	108
3.2	Apelación al lector.....	120
3.3	Architextual.....	125
3.4	Metamicrorrelato.....	134
	GLOSARIO DE AUTORES DE LA ANTOLOGÍA.....	145

INTRODUCCIÓN

1 El origen de la idea

“No he sido breve porque no tuve tiempo”.

Heine

El presente estudio se fundamenta, como posiblemente casi todos, en un cúmulo de lecturas y casualidades que nos van llevando por un camino del que no tomamos conciencia hasta que nos preguntamos qué tema puede tentarnos tanto como para dedicarle los años de trabajo e investigación que suponen redactar una tesis doctoral.

El microrrelato lleva presente muchos años en nuestras vidas aunque hace unos años no utilizásemos esa denominación, sobre todo si pensamos en textos canónicos como “Continuidad de los parques” de Cortázar o “Borges y yo” de Jorge Luis Borges. Entonces, en el transcurso de la asignatura de Cuento hispanoamericano (todavía no existe una específica de microrrelato, pero démosle tiempo al tiempo) leímos una selección de cuentos brevísimos de Ana María Shua y la idea ya estaba ahí. Tan solo había que llevarla a cabo. Los tres escritores (dos archiconocidos y una tercera restringida en España a un ámbito elitista, pero de cierto renombre en Argentina) estaban unidos por su nacionalidad.

El siguiente paso fue hojear antologías y, hecho esto, resultaba fácil darse cuenta de que el microrrelato argentino iba mucho más lejos. Limitarse a estudiar a estos tres autores no bastaba. Comenzaron a aparecer entonces nombres que se repetirían frecuentemente como el de Marco Denevi o Enrique Anderson Imbert junto a otros de resonancias sugerentes como Ana María Mopty de Kiorcheff o Eduardo Gudiño Kieffer.

No tardamos mucho en darnos cuenta de que aún no se había llevado a cabo un estudio sistemático del microrrelato argentino en cuanto tal, y eso es lo que hemos intentado llevar a cabo en ese trabajo que ha requerido años de investigación.

2 Metodología

¿Cómo llevar a cabo una investigación de literatura Argentina desde España? Hemos encontrado dificultades de toda índole al comienzo de este estudio. En primer lugar, debido a nuestra situación geográfica. Localizar determinados libros argentinos desde aquí no ha sido tarea fácil. Además, al ser los géneros del cuento y del microrrelato francamente minoritarios, algunos de estos ejemplares son casi imposibles de conseguir porque las editoriales no han vuelto a imprimirlos.

En segundo lugar y con la excepción de las escasas obras dedicadas exclusivamente al microrrelato como las de Shua y pocas más, para localizar estos textos hemos tenido que bucear en libros de cuentos, de poesía y de prosa. Por ejemplo, en el caso de Borges sus grandes libros que contienen microrrelatos (*El hacedor*, *La cifra*, *Los conjurados*) han sido publicados en su *Poesía completa*.

En cualquier caso, Internet ha sido de gran ayuda sobre todo para localizar datos y entrevistas a los autores más jóvenes aunque a veces la cantidad de información que aparece en la red puede resultar abrumadora, sobre todo si nos percatamos del hecho de que este género está en permanente ebullición y constantemente aparecen nuevos libros y textos como demostramos en el siguiente epígrafe: “Difusión de los microrrelatos”.

Una vez localizado un corpus tanto de autores como de textos, comenzamos a redactar las dos primeras partes de este trabajo: la teoría sobre el microrrelato y la “Minihistoria” de este género en Argentina, lo que nos sirvió para darnos cuenta de la importancia de conocer la Historia de la Literatura y las convenciones literarias para

comprender los textos. Surgió la idea de estudiar qué temas son los favoritos de nuestros autores y cómo modifican los textos originales para ofrecernos su propia versión. A todo esto se sumaba una tercera posibilidad: la metaliteratura, los microrrelatos que tratan sobre la propia literatura y que, frecuentemente, hacen al sujeto tomar conciencia de su condición de lector.

Con todas estas premisas llevamos a cabo una clasificación, una taxonomía, seguramente discutible como todas, pero reflexionada que respondiese con ejemplos recogidos en una antología de textos anexa a las siguientes preguntas:

-¿Qué temas literarios eligen los autores de microrrelatos argentinos?

-¿Por medio de qué estrategias consiguen nuevas versiones de historias que ya conocemos?

-¿Mediante qué fórmulas consiguen textos metaliterarios?

La investigación se fundamenta en las posibles respuestas a esas preguntas mediante el estudio de diferentes tipos microrrelatos que encuentran un lugar específico en la clasificación propuesta.

Antes de analizar esta más pormenorizadamente, veamos en qué medios se han difundido los microrrelatos en los últimos tiempos y la razón de que sean un género en boga.

3 Difusión de los microrrelatos

3.1 Revistas

Los microrrelatos han sido frecuentemente difundidos mediante revistas, suplementos literarios, concursos radiofónicos, etc. Incluso han salido escritores

conocidos de los certámenes organizados por las revistas *El Cuento* (México) y *Puro Cuento* (Argentina).

El escritor Fabián Vique confiesa la influencia de una de estas revistas en sus inicios como microrrelatista en un encuentro entre escritores en la librería hondureña “Eterna cadencia” el doce de julio de 2010.

Cuando tenía veinte años leía la revista “Puro cuento”, que era una revista argentina que dirigía Mempo Giardinelli, no sé qué tan parecida a *El cuento*, ahí también aparecía también el concurso. El primer cuento que mandé al concurso salió seleccionado y el segundo ganó, pero en la edición que salía publicado también decían que la revista *Puro cuento* dejaba de salir, [Risas] así que nunca pude retirar el premio -creo que eran unos libros-pero ese estímulo me sirvió para seguir en el género y como el género salía en una revista y tenía cierta entidad no me planteé si estaba bien o no. Después leí que durante muchos años hubo mucha gente preguntándose si eso era literatura. La existencia de esa revista creo que fue muy importante para todos nosotros¹.

Raúl Brasca en el mismo encuentro en dicha librería también reconoce la influencia de la revista mexicana “*El cuento*” en sus comienzos en este género breve:

Dicen los españoles que el microrrelato proviene del cuento, por una sucesiva reducción. A mí me apareció como un anti cuento. Yo escribía solamente cuentos y estaba escribiendo un cuento largo que no me salía. Estaba muy aburrido, muy molesto. Entonces decidí tomarme un descanso y en el descanso se me ocurrió escribir una cosita juguetona. En esa época los canales de televisión pasaban documentales que hablaban de salmones y que decían que los salmones siempre concurren a desovar en el lugar donde nacieron. Yo que soy un razonador vicioso, razonando me di cuenta de que si eso fuera realmente cierto todos los salmones del mundo tendrían que desovar en el mismo lugar porque el abuelo desovo en un lugar, ahí nació el padre entonces el padre tiene que volver al mismo lugar y así los hijos. Millones de salmones deberían ir a desovar al mismo lugar. Entonces escribí lo que hoy se llama un microrrelato: “*Salmónidos*”. Así empecé. Se lo di a leer a Liliana Heker y a otra gente. Liliana reaccionó violentamente, como es ella. Me dijo “me fascina” y después me dijo que eso era un cuento brevísimo -no existía el microrrelato- y que en México estaba la revista “*El cuento*” que dirigía Edmundo Valadés y en cuyo consejo de redacción estaba Juan Rulfo y otras personas muy prestigiosas. “Tienen un concurso permanente de este tipo de cuentos”, me dijo, “escribite dos o tres más y mandalos”. Lo hice y gané el concurso. Me gustó y seguí.

¹ VIQUE, Fabián: *El mundo desde una lupa* en “Eterna cadencia” [On-line]: <http://blog.eteracadencia.com.ar/?p=8695#more-8695> (Consulta: 1 de febrero de 2011).

Además, en los talleres literarios se cultiva la microficción cada vez con mayor frecuencia, quizá partiendo de la errónea creencia de que crear un texto breve es más fácil que uno más extenso.

Por si fuera poco, algunas revistas literarias han dedicado números monográficos al microrrelato hispanoamericano: la *Revista Interamericana de Bibliografía* (con sede en Washington, Estados Unidos) en sus números 1-4 y la española *Quimera* (núm. 211-212: *La minificción en Hispanoamérica. De Monterroso a los narradores de hoy*).

Podemos afirmar sin miedo a equivocarnos que ya se ha instaurado una tradición del microrrelato argentino, que bebe en maestros reconocidos por los microrrelatistas como Borges, Cortázar o Denevi, pero que va más allá de esa tradición en un intento de perpetua trasgresión, en un alarde de innovación lingüística sin precedentes y que promete futuros frutos.

3.2 Editoriales

Como podemos comprobar leyendo la bibliografía, algunas editoriales argentinas se han atrevido a publicar libros exclusivamente de microrrelatos, como es el caso de Sudamericana o Emecé con *La Sueñera*, *Casa de geishas* y *Botánica del caos* de Shua. También debemos destacar otras empresas de publicación que dan a nuestros autores la oportunidad de darse a conocer al público: Desde la Gente, Macedonia Ediciones y varias editoriales asociadas a las universidades: Universidad Nacional de Tucumán, Universidad Nacional del Comahue, Universidad Nacional de Cuyo...

En el artículo “Bibliografía argentina de creación de mini-ficción”, Martín Gardella señala la profusión de la publicación de libros de este tipo:

La producción de minificciones en Argentina se ha multiplicado en el nuevo milenio, favorecida sobre todo por el nacimiento de pequeñas editoriales que han apostado, casi de manera exclusiva, a la publicación de autores noveles².

En España, país desde el que llevamos a cabo este trabajo, varias editoriales interesadas en el género que nos ocupa han contribuido a su difusión: la primera fue Thule (Barcelona, 2004) que con su colección “Micromundos” dio cabida a la publicación en España de autores como Marco Denevi o Raúl Brasca.

La segunda, interesada fundamentalmente por la reflexión crítica sobre el microrrelato, es la editorial palentina Menoscuarto, gracias a la cual nos han llegado los imprescindibles libros de Lagmanovich o diferentes antologías como la del propio Lagmanovich o la de Laura Pollastri.

Tampoco podemos olvidar la labor de la madrileña Páginas de Espuma, que ha publicado los libros de Ana María Shua en nuestro país.

3.3 Internet

Probablemente tanto a causa de su extensión como de la vitalidad de este género en la actualidad, diferentes autores y/o críticos publican sus textos en la red. Nadie podría negar que con las nuevas tecnologías la literatura se ha visto incorporada en *blogs*, *tuits* o *e-books*, especialmente los textos de breve extensión como el que nos ocupa.

Podemos destacar el *blog* del profesor de Literatura Española Contemporánea en la Universidad Autónoma de Barcelona, Fernando Valls, llamado *La nave de los locos* en la dirección <http://nalocos.blogspot.com/>. Este docente es también director de las colecciones Reloj de arena y Cristal de cuarzo, de la editorial Menoscuarto, especializada en narrativa breve.

² GARDELLA, Martín: “Bibliografía argentina de creación de mini-ficción” en *El Cuento en Red*, [Online]: <http://cuentoenred.xoc.uam.mx> (Consulta: 18 de abril de 2013).

También encontramos un *blog* llamado *Ficción mínima* que se dedica a la difusión del microrrelato que manejan diferentes profesores universitarios: Sandra Bianchi de la Universidad de Buenos Aires, Violeta Rojo de la Universidad Simón Bolívar de Venezuela y Lauro Zavala de la Universidad Autónoma Metropolitana-X de México. Su dirección es: <http://ficcioinminima.blogspot.com/>.

En cuanto a *La Oveja negra* (<http://laovejanegramicrorrelatos.blogspot.com/>), no está muy claro quién lo dirige, pero incorpora concursos de microrrelatos.

Navegando por la red también encontramos un *blog* llamado *La infancia del procedimiento* que se autodefine como un espacio para la poesía contemporánea en el que diferentes autores, principalmente argentinos, publican textos suyos junto a fotos de cuando eran niños. Está dirigido por la poeta argentina Selva Dipasquale.

En la actualidad el concepto de revista y el de *blog* se unen en la red en *Internacional microcuentista*, que se autodenomina como “Revista de microrrelatos y otras brevedades”. Podemos encontrarla en la dirección: <http://revistamicrorrelatos.blogspot.com/2010/10/muy-pocos-libros-de-microrrelatos-en.html>. Su comité editorial está formado por dos españoles (Víctor Lorenzo y Fernando Remitante), un argentino (Martín Gardella), un colombiano (Esteban Dublín), un peruano (Rony Vásquez Guevara) y un mexicano (José Manuel Ortiz Soto) y en ella dan cabida a colaboraciones de cualquier interesado en la literatura breve.

3.4 La crítica y las antologías

La canonización del microrrelato tiene mucho que ver con la labor de los críticos que, en numerosos casos, actúan como compiladores de microrrelatos y los publican en antologías que frecuentemente tienen un prólogo en el que se reflexiona sobre qué tipo de textos se ha elegido así que, de forma indirecta, se dan definiciones de microrrelatos.

Por eso hemos decidido incluir un epígrafe en el que repasamos los diferentes aportes críticos relacionados también con las antologías publicadas. Ya Guillermo Siles lo adelanta:

La canonización de los textos breves por parte de la crítica es un proceso tardío, que ocurre en forma definitiva en la década de 1990, pero tiene prestigiosos antecedentes en la experiencia literaria –en la factura de libros compuestos íntegramente por microrrelatos- y en la labor de los antólogos³.

En la década de 1980 surgen numerosos trabajos sobre el cuento latinoamericano en los que se reseña la existencia del microrrelato como un fenómeno peculiar aunque aún no se le asigna la categoría de género. Uno de estos trabajos es *Claves para el cuento* (1981) de Alba Omil y Raúl A. Piérola, que incluye un capítulo sobre los “minicuentos” de Enrique Anderson Imbert.

La tesis doctoral de Dolores M. Koch de 1981 “El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fávila” es el primero dedicado exclusivamente a este género. En 1985 publica otro estudio, esta vez centrado en escritores argentinos: Borges, Cortázar y Denevi. Considera que los microrrelatos tienen una extensión promedio de 350 palabras y que se caracterizan por su prosa bisémica, el humorismo, la intertextualidad (sobre todo el rescate de formas antiguas como el bestiario y la fábula) y la dimensión metaficcional.

En los años noventa proliferan los estudios sobre los microrrelatos, coincidiendo con lo que Lauro Zavala denomina “*boom* literario” de los textos breves en consonancia con el *boom* de los años sesenta en lo que respecta a la novela, ya que ambos sucedieron en Latinoamérica.

³ SILES, Guillermo: *El microrrelato hispanoamericano. La formación de un género en el siglo XX*, p 49.

En 1990 Edmundo Valadés publica en la revista *Puro Cuento* el artículo “Ronda por el cuento brevísimo” donde rescata autores ajenos al contexto latinoamericano como Franz Kafka o Ambrose Bierce.

Estudiosos como Francisca Noguerol o David Lagmanovich publican varios estudios en esta década. La primera coincide con los rasgos señalados por Koch y sostiene que el microrrelato es un género posmoderno y Lagmanovich sostiene que el rasgo con el que todos coinciden es la brevedad, al tiempo que reivindica que los estudiosos amplíen la nómina de autores y que no se limiten a los conocidos como Monterroso o Cortázar.

Raúl Brasca, estudioso de este género, ha ejercido de compilador en diferentes antologías: *Dos veces bueno. Cuentos brevísimos latinoamericanos* (1996), que volvió a salir a la luz al año siguiente en una reedición ampliada, y en colaboración con Luis Chitarroni *Antología del cuento breve y oculto* (2001) y *Testículos bestiales* (2004).

En el penúltimo libro, *Antología del cuento breve y oculto*, Brasca y Chitarroni continúan la línea iniciada por Borges y Bioy; es decir, descontextualizan fragmentos narrativos de diferentes autores (Joyce, García Márquez, Rulfo, etc.) para darles autonomía y también textos en prosa de poetas como Michaux, Vallejo o Yeats.

La Revista Interamericana de Bibliografía (RIB) dedica su primer volumen al microrrelato. Lo dirige Juan Armando Epple en 1996 y en él colaboran grandes expertos en el tema. Violeta Rojo, por ejemplo, que habla de minicuento considerando a estos textos como un subgénero del cuento; postura a la que se oponen Graciella Tomassini y Stella Maris Colombo que lo conciben como una clase textual transgénica. Estas dos serían, en suma, las dos perspectivas propuestas en *RIB*, considerar al microrrelato como una modalidad narrativa o dotarlo de una dimensión transgénica.

El siglo XXI trae consigo la confirmación de la importancia de este género. Críticos como Lagmanovich publican en la Editorial Menoscuarto *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico* (2005) donde intenta establecer un corpus de textos latinoamericanos y españoles y *El microrrelato. Teoría e historia* un año después. Estas antologías se ven coronadas con la de Laura Pollastri *El límite de la palabra. Antología del microrrelato argentino contemporáneo* (2008) que restringe los autores antologados al ámbito argentino y a la actualidad, ampliando así el reconocimiento a escritores que publican sólo en Internet, por ejemplo.

Como referencia ineludible citamos la revista electrónica *El cuento en red* dirigida por Lauro Zavala, que dedica numerosos artículos al microrrelato. Acoge desde textos críticos hasta reseñas de libros especializados y en ella publican todos los expertos en la materia: David Lagmanovich, Francisca Noguerol, Violeta Rojo, Laura Pollastri, etc.

En Estados Unidos han aparecido numerosas antologías, todas publicadas por Norton, W. W. & Company, Inc. Las analizamos porque las polémicas que con ellas han surgido también han afectado a los estudiosos de América Latina. En general, las antologías norteamericanas consideran que el microrrelato puede ocupar hasta cinco páginas, algo que para los escritores latinoamericanos resultaría excesivo.

En la antología *Short Shorts: an Anthology of the Shortest Stories* (1982) de Irving Howe e Ilana Wiener Howe, se califica a los “short shorts” como inmediatos, sus impresiones serían como *flashes* para el lector y se asemejaría al poema lírico por su atemporalidad.

En *Flash Fiction: 72 Very Short Stories* (1992) se reúnen varios profesores universitarios (Tom Hazuka, Denise Thomas y James Thomas otra vez) y definen la *flash fiction* como historias muy cortas que dependen no de su extensión, sino de su

profundidad, claridad de visión y aportación significativa. Fijan un mínimo de un tercio de la página y un máximo de 750 palabras a la hora de escoger los textos. En 2006 vuelven a la carga con *Flash Fiction Forward: 80 Very Short Stories*.

James Thomas, Robert Shapard publican en 1993 *Sudden Fiction: American Short-Short Stories*, seguido por *Sudden Fiction (Continued): 60 New Short-Short Stories* tres años después y no se quedan ahí: aparece *New Sudden Fiction : Short-Short Stories from America and Beyond*. Todo esto nos da pistas sobre el éxito editorial del género. El nombre de *sudden fiction* (ficción súbita) proviene del resultado de una encuesta en la que se pretendía que editores y escritores llegaran a un acuerdo para denominar a estos textos.

Shapard sitúa los comienzos del género en Estados Unidos en los años sesenta con *sketches*, poemas en prosa y, en suma, ficciones diferenciadas del cuento. De esta forma, podemos afirmar que no sólo la tradición norteamericana otorga a estos textos una mayor extensión que la latinoamericana, sino que esta última ha sido cultivada con anterioridad a la otra, desde la época del Modernismo para ser más concretos.

En 2010 la antología se amplía con la publicación de *Sudden Fiction Latino: Short-Short Stories from the United States and Latin America* en la que participan Ray Gonzales, Robert Shapard, James Thomas, y Luisa Valenzuela donde dan cabida a textos de norteamericanos y latinos.

En España el interés por el microrrelato se confirma por la labor de críticos como Francisca Noguerol de la universidad de Salamanca que publica el imprescindible volumen *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura* (2004) y de Fernando Valls de Barcelona y responsable de la Editorial Menoscuarto, que junto con Páginas de Espuma contribuyen a la difusión de este género.

En suma, la crítica ha ejercido, especialmente en Latinoamérica, una función legitimadora que estabiliza el microrrelato y lo canoniza mediante la revisión de textos breves y su adscripción o no al género y la reflexión en torno a los procedimientos utilizados por los escritores.

3.5 Congresos

En los últimos años se han celebrado varios congresos en torno a lo que los expertos denominan minificción. El I Congreso Internacional de Minificción fue organizado por Lauro Zavala en agosto de 1998 en México. En él participaron seis escritores de Chile, México y Venezuela, y doce estudiosos de España, Estados Unidos, Argentina, Venezuela, México y Colombia. Además, se presentaron el libro de la venezolana Violeta Rojo *Breve manual para reconocer minicuentos* y el volumen 1-4 de la Revista Interamericana de Bibliografía, dedicado al microrrelato. Las actas de este congreso fueron recogidas en la revista electrónica *El cuento en red* (<http://cuentoenred.xoc.uam.mx>).

A éste le sucedió un encuentro en 2002 en Salamanca, patrocinado por Francisca Noguerol y del que salió el fantástico libro *Escritos disconformes* que recoge las actas de dicho congreso. Participaron escritores españoles y de Venezuela, Argentina, México y Estados Unidos. Igualmente se hicieron presentes críticos de estos países y de Colombia, Australia, Suiza y Brasil. De la misma forma, asistieron algunos editores españoles especializados en el tema de la minificción. Este Congreso estuvo determinado por el interés por reflexionar en torno a las características del género, sus diversas denominaciones y proyecciones, así como su aplicación pedagógica.

En 2004 bajo la coordinación de Juan Armando Epple y Eddie Morales se organizó un nuevo encuentro en Chile patrocinado por las universidades de Playa Ancha (Valparaíso, Chile) y Oregón (USA). Tuvo lugar entre los días 24 y 26 de agosto

en Valparaíso y sus actas fueron recogidas en el libro *Asedios a una nueva categoría textual: El Microrrelato*, editado por Andrés Cáceres Milnes y Eddie Morales Piña.

El IV Congreso internacional de Minificción le correspondió a la Universidad de Neuchâtel (Suiza) bajo la coordinación de la profesora e investigadora de esa institución Irene Andres-Suárez y tuvo lugar en noviembre de 2006. Hubo críticos y escritores de Argentina, Estados Unidos, México, Venezuela, Chile y España. Las actas han sido publicadas por Menoscuarto en el libro *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*.

El V Congreso fue llevado a cabo en la ciudad de Neuquén (Patagonia-Argentina) entre los días 10 y 12 de noviembre de 2008. La organización del evento estuvo a cargo de Laura Pollastri y su equipo de investigación y contó con la colaboración del Centro Patagónico de Estudios Latinoamericanos (UNCo), la facultad de Humanidades de la Universidad Nacional Comahue y el proyecto de investigación “Textos transgresores”. Las nacionalidades de escritores, críticos e investigadores se ampliaron incluyendo esta vez países como: Chile, Colombia, Australia, Alemania o Nueva Zelanda.

En Bogotá (Colombia) tuvo lugar el VI Congreso Internacional de Minificción en octubre de 2010 auspiciado por las universidades Pedagógica, Nacional, Javeriana y de los Andes y el Grupo de Investigación HIMINI.

El VII Simposio Internacional de Minificción se celebró en noviembre del 2012 en Berlín, concretamente en el Instituto Ibero-Americano y en la Universidad Humboldt. Dicho simposio fue organizado por Ottmar Ette (Universidad de Postdam, Alemania), Dieter Ingenschay (Universidad Humboldt, Berlín, Alemania), Friedhelm Schmidt-Welle (Instituto Ibero-Americano, Berlín) y Fernando Valls (Universidad Autónoma de Barcelona). En este congreso se trataron los temas habituales (la teoría, la

narratología y la poética del microrrelato literario en España e Hispanoamérica), pero además se puso especial énfasis en las relaciones entre los microrrelatos y los medios masivos de comunicación (radio, cine e internet) y las perspectivas de la minificción considerándola un género híbrido.

Para terminar, ofrecemos una mirada de un escritor sobre este tema. El propio Raúl Brasca relata su experiencia en los congresos en clave de humor teniendo en cuenta más el presupuesto para comer y beber que la aportación literaria de éstos:

Bueno a partir de la primera antología que publiqué recibí invitaciones para los congresos. No para el primero que se hizo en México si no para el segundo que se hizo en Salamanca y que lo organizó la Doctora Francisca Noguerol y que fue una maravilla porque estaban llenos de dinero y nos daban de comer perfecto. De qué hablamos no me acuerdo bien... [Risas]

[...] Nos divertimos todos mucho, nos hicimos todos muy amigos, el vino español ayuda mucho a eso y realmente después se publicaron las actas del encuentro que se llaman “Escritos Disconformes” donde estaban todas las participaciones. Ahí fue el debut. El tercero fue en Chile al que no asistí, y el cuarto fue en Suiza donde tenían aún más dinero, fue fantástico, en la ciudad de Neuchâtel al lado de un lago. Estaba Ani, Luisa Valenzuela, Brito García, el doctor David Lagmanovich, y los españoles Juan José Merino, Aparicio, un montón de intelectuales. Fue un congreso muy del primer mundo. El quinto lo hicimos acá, fue en la Universidad del Comahue, y fue un congreso típicamente latinoamericano no había nada de plata, ni de lujo, una picadita con mortadela... Fue con una energía tremenda y un paisaje tan singular como es Neuquén, hermoso. Y en la Universidad del Comahue está el único grupo de investigación en el mundo en lengua castellana dedicado exclusivamente al estudio de la Microficción, es un grupo que dirige la doctora Laura Pollastri, es realmente muy importante y eso le valió que se eligiera como sede y vinieron de todos lados. El siguiente es en Bogotá en octubre y ya estoy ahorrando para irme en 2011 a Berlín donde es el próximo, que organizará Fernando Valls de la Universidad de Barcelona⁴.

Los congresos no solo suponen un espacio de intercambio teórico, también una oportunidad para crear nuevos microrrelatos. Luisa Valenzuela nos ofrece como anexo a sus reflexiones sobre el tema, los microrrelatos escritos durante el congreso de

⁴ BRASCA, Raúl: *El mundo desde una lupa* en “Eterna cadencia” [On-line]: <http://blog.eteracadencia.com.ar/?p=8695#more-8695> (Consulta: 1 de febrero de 2011).

Neuchâtel, de los que ofrecemos un par de ejemplos. El primero está dedicado a un microrrelatista español y el segundo la respuesta a otro texto que le dedicó David Roas.

CONTAMINACIÓN SEMÁNTICA

(Para José María Merino)

La vida transcurría plácida y serena en la bella ciudad de provincia sobre el lago.

A pie o en coche, en ómnibus o en funicular, sus habitantes se trasladaban de las zonas altas a las bajas o viceversa sin alterar por eso ni la moral ni las buenas costumbres.

Hasta que llegaron los hispanistas y subvirtieron el orden. El orden de los vocablos. Y decretaron, porque sí, porque se les dio la gana, que la palabra funicular como sustantivo vaya y pase, pero en calidad de verbo se hacía mucho más interesante.

Y desde ese momento el alegre grupo de minicuentistas y sus colegas funicularon para arriba, funicularon para abajo, y hasta hubo quien funiculó por primera vez en su vida y esta misma noche, estoy segura, muchos de nosotros funicularemos juntos.

Y la ciudad nunca más volverá a ser la misma⁵.

EXPLICACIÓN RACIONAL DE UN HECHO INSÓLITO

En viaje de trabajo por Italia, a la tercera pavorosa reincidencia, entendí que no era cosa de la mera casualidad. No. Y pude empezar a develar el misterio.

Debido a las rígidas restricciones edilicias y a causa de la constante afluencia de turistas, en los viejos hoteles de Europa se ha puesto en vigencia una solución ultra secreta. En cada uno de ellos hay un cuarto, el 201, que podría llamarse multiuso o mejor milhojas: el desprevenido turista llega, solo o en pareja, se registra en la recepción como corresponde y allí le entregan la llave magnética en un sobrecito que reza "201".

Segundo piso, le dicen. Y el turista sube en ascensor o a pie, para el caso es lo mismo, pero en el acto de colocar la tarjeta en la ranura de la puerta el magnetismo del sistema ultra secreto lo transporta -sin que se note en absoluto- de este consuetudinario mundo de tres dimensiones conocidas a otro de dimensiones X.

Será un número de dimensiones distinto en cada caso. Y el desprevenido turista entra en esa habitación superpoblada y se encuentra solo, o acompañado por quien lo acompaña en el viaje. Todo allí está en orden, y cuando pide algo al servicio de cuarto, llaman a lo que él cree que es su puerta y le entregan su pedido. Nunca una queja, nunca una falla en el sistema. Y a la mañana siguiente en el comedor del hotel, durante el desayuno, los numerosos huéspedes de la 201

⁵ VALENZUELA, Luisa: "Salpicón de reflexiones personales" en ANDRES-SUÁREZ, Irene y RIVAS, Antonio: *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, p. 605.

se saludan apenas con un gesto de la cabeza, por cortesía, sin saber que han dormido todos en la misma cama⁶.

4 Estructura de la tesis

Antes de entrar de lleno en el estudio, hemos optado por ofrecer una descripción breve de las partes que lo componen para que el lector comprenda en qué consiste cada una de ellas y prescinda de alguna si lo considera oportuno, tal y como nos recomendaba Cortázar en *Rayuela*, que sabía que los “Capítulos prescindibles” eran los menos prescindibles de todos.

En nuestro estudio nos proponemos dar cabida a las diferentes posiciones que sostienen los críticos que han estudiado este género tan controvertido citándolos y aportando también nuestra propia visión al respecto.

En la primera parte, “Teoría sobre el microrrelato”, comenzamos explicando la denominación que hemos elegido, “microrrelato”, sin dejar de mencionar otros nombres que se le han dado, para luego explicar sus características, antecedentes y tipología.

Después nos detenemos a analizar el concepto de posmodernidad que frecuentemente surge al hablar de microrrelato y estudiamos el nuevo papel del lector que se enfrenta a estos textos.

Además, en la segunda parte, ofrecemos una “Minihistoria” del microrrelato argentino. “Minihistoria” porque sin extenderse demasiado da cabida tanto a precursores, como a autores consagrados y noveles en un intento sin precedentes puesto que las historias hasta ahora han estado centradas en períodos concretos, pero no se ha analizado en su totalidad la evolución de este género en Argentina. Como cabe suponer,

⁶ VALENZUELA, Luisa: “Salpicón de reflexiones personales” en ANDRES-SUÁREZ, Irene y RIVAS, Antonio: *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, pp. 607-608.

nos hemos detenido más en los escritores que han cultivado con frecuencia este género y pasado más de prisa por los que se han limitado a coquetear con él.

Hemos decidido citar todos los microrrelatos de los que hablamos para evitar al lector una posterior búsqueda bibliográfica y porque, si la esencia de este género es la brevedad, podemos aprovechar para analizarlos en profundidad con el texto delante. Una novela no podría citarse entera en un trabajo académico; en cambio, los textos pígmicos permiten una suerte de clausura que ayuda al lector a comprenderlos en su totalidad y en un breve lapsus de tiempo. Después de haber leído una ingente cantidad de estudios críticos para realizar este trabajo, entendemos que para el lector resulta frustrante leer análisis y comentarios sobre textos literarios (en muchas ocasiones difíciles de encontrar) sin tener acceso a dichos textos y, por esa razón, hemos decidido incluir todos los textos a los que nos referimos en algún caso dentro del análisis crítico y en otros agrupados en una antología.

Finalizamos este estudio con una taxonomía del microrrelato argentino (tercera parte: intertextualidad y metaliteratura) en la que hemos atendido a diversos aspectos como los temas de la historia de la literatura que toman o la forma de recrearlos en los textos mínimos. Hacemos especial hincapié en los metamicrorrelatos, es decir, los microrrelatos autorreferenciales que nos hablan del proceso literario rompiendo el pacto de ficción entre autor y lector.

Para no dificultar la lectura del estudio, la mayoría de los textos a los que nos referimos en las clasificaciones temática y según las estrategias discursivas se encuentran en una antología anexa en el mismo orden en que los vamos analizando.

La clasificación llevada a cabo podría ser diferente. Y ahí se encuentra la riqueza del estudio intelectual: cada uno de nosotros tiene una forma particular de ver la

realidad que se refleja en la manera que elegimos para percibirla y, en este caso, parcelarla.

Hemos decidido estudiar la intertextualidad literaria, que da lugar a dos opciones distintas de clasificación: la temática y la de estrategias discursivas. Como hablamos de intertextualidad siempre estarán implícitos dos textos: el hipotexto y el hipertexto. El hipotexto sería el texto original, la historia base, lo que Genette llamaría “texto A” en *Palimpsestos*, como explicamos más adelante. El hipertexto, en cambio, sería resultado de la transformación del texto original, la nueva versión.

Sin embargo, a veces no podemos rastrear una fuente específica en el origen del microrrelato, sino que hay ciertos temas o tópicos que forman parte de nuestra cultura y que se han ido repitiendo en diversos campos como el literario, el cinematográfico, el pictórico, etc.; de tal forma que muy a menudo nos encontramos con versiones de versiones, que dificultan extremadamente el camino que nos llevaría al hipotexto en caso de que este existiese.

Analizaremos todos estos extremos con más detenimiento en el lugar preciso. Sin más preámbulos, comencemos por la cuestión nominalista: ¿Por qué lo llamamos microrrelato?

PRIMERA PARTE:

**TEORÍA SOBRE EL
MICRORRELATO**

1 ¿POR QUÉ LO LLAMAMOS *MICRORRELATO*?

Resulta inevitable caer en el tópico y recordar que se han propuesto nombres muy distintos para el subgénero narrativo que pretendemos analizar aquí. Casi todos hacen referencia a la idea de brevedad: “arte conciso”, “artefacto”, “brevicuento”, “caso” (aplicado a la narrativa breve de Enrique Anderson Imbert), “crônica” (en Brasil), “cuento breve”, “cuento brevísimo”, “cuento corto”, “cuento cortísimo”, “cuento diminuto”, “cuento en miniatura”, “cuento escuálido”, “cuento instantáneo”, “cuento rápido”, “fábula”, “ficción de un minuto”, “ficción rápida”, “ficción súbita”, “microcuento”, “microficción”, “microrrelato”, “minicuento”, “minificción”, “minitexto”, “relato corto”, “relato microscópico”, “rompenormas”, “semicuento”, “texto ultrabrevísimo”, “ultracorto”, “ultracuento”, “varia invención” (para la de Juan José Arreola) y “textículos” y en Estados Unidos “short short story”, “short shorts”, “shortsy”, “very shorts” o “four minute fiction”. Probablemente la abundante nomenclatura se deba a que no se han fijado las fronteras genéricas de este tipo de textos, lo que conduce a discusiones nominalistas de las que todavía no se ha derivado un consenso.

Por ejemplo, Irene Andres-Suárez opina que el término minificción es más amplio que el de microrrelato:

“Como G. Tomassini y S. Maris Colombo, pienso que la minificción recubre un área más vasta que la del microrrelato, el cual alude a un tipo de texto breve sujeto a un esquema narrativo. La minificción, en cambio, es una supracategoría literaria poligenérica (un hiperónimo), que agrupa a los microtextos ficcionales en prosa, tanto a los narrativos (el microrrelato, sin duda, pero también las otras manifestaciones de la microtextualidad narrativa, como la fábula moderna, la parábola, la anécdota, la escena o el caso, por ejemplo) como

a los no narrativos (el bestiario –casi todos son descriptivos-, el poema en prosa o la estampa)”⁷.

Relatar implica contar una historia, unos hechos; y la palabra ficción, en cambio, hace hincapié en el hecho de que un autor haya inventado los textos dejando de lado biografías, diarios, anécdotas, noticias... que sí tendrían cabida en algunos microrrelatos.

Entonces, el uso de la palabra microrrelato implica que estamos hablando de textos narrativos que tienen unos personajes que desarrollan una acción en un espacio y un tiempo determinados, por eso los consideramos relatos. No obstante, debido a su brevedad, muchas veces alguno o varios de estos elementos de la narración puede estar elidido. En cualquier caso, siempre son textos ficcionales. Irene Andres-Suárez coincide con esta opinión: “cuando hablamos de microrrelato nos referimos a un microtexto narrativo en prosa de condición ficcional –que remite a la condición imaginaria del universo representado –sustentado en la narratividad”⁸.

Nosotros nos inclinamos por el nombre más extendido en el ámbito hispánico: el de microrrelato, al igual que David Lagmanovich, Irene Andres-Suárez, Fernando Valls o Dolores M. Koch. Veamos lo que dice esta última:

Quisiera proponer aquí que volvamos al término «microrrelato» [...]. Microrrelato tiene la ventaja de ofrecer un significado más amplio que «microcuento». De esta manera podríamos hacer distinciones añadiendo los adjetivos correspondientes, como los sugeridos por Lauro Zavala: microrrelatos clásicos, modernos, posmodernos, y quizá también fantásticos, policíacos, absurdos⁹.

Los microrrelatos podrían ser considerados individualmente como un intento de reconstrucción de la novela tradicional: son historias con planteamiento, nudo y

⁷ ANDRES-SUÁREZ, Irene y RIVAS, Antonio: *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, pp. 20-21.

⁸ ANDRES-SUÁREZ: *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*, p. 9.

⁹ KOCH, Dolores: “¿Microrrelato o minicuento? ¿minificción o hiperbreve?” en NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (Ed.): *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, p. 51.

desenlace implícitos o explícitos que, por un lado, desmontan la narrativa clásica para posteriormente construirla dejando espacio al lector para que éste complete los intersticios que, por su esencial brevedad, dejan.

En un microrrelato el autor tiene que conseguir los máximos resultados con un mínimo de recursos. Esa pretensión la encontramos desde el principio en la poesía, que elide la temporalidad lógica de lo dramático para situarnos emocional e intelectivamente en una intuición clara y distinta. El microrrelato está muy cercano a esta concepción de la poesía y, como veremos, una de sus características fundamentales es la hibridación genérica.

El crítico Fernando Valls en su blog *La nave de los locos* se pronuncia acerca del nombre de estos textos y coincide con la nomenclatura que hemos usado en este trabajo:

A los textos narrativos brevísimos (alrededor de una página) que cuentan una historia, prefiero llamarlos microrrelatos. El término minificción me parece inoperante desde el momento en que los cultivadores y estudiosos de la poesía, género que debería ser el principal de la llamada minificción, por la importancia de su tradición y la calidad de sus textos, no lo utilizan. Y minicuento no me convence por su subsidiariedad del género cuento, que es otro, y porque, además, apela a la dimensión, que no es lo que caracteriza al microrrelato, sino la precisión e intensidad, de las que surge como una consecuencia la brevedad. Nunca he entendido por qué a los congresos internacionales se los denomina de minificción cuando la gran mayoría de las intervenciones se ocupan únicamente de los microrrelatos. Y tampoco entiendo por qué algunas antologías se titulan *La minificción en...*, cuando, en realidad sólo incluyen microrrelatos¹⁰.

Guillermo Siles también se decanta por esta denominación puesto que sirve para abarcar una gran variedad de formas discursivas y que además fue uno de los nombres pioneros de los adoptados por los críticos; todo eso sin añadir que permite una mayor amplitud que las denominaciones que encasillen estos textos dentro del género cuento.

Desde la perspectiva de los escritores, Luisa Valenzuela prefiere llamar a estos textos microrrelatos:

¹⁰ VALLS, Fernando: *La nave de los locos* [On-line]: <http://nalocos.blogspot.com.es/2010/11/sobre-el-microrrelato-en-la-revista.html> (Consulta: 24 de septiembre de 2012).

Yo opto por llamarlos microrrelatos. La palabra relatos me parece más flexible que cuentos y menos laxa que ficción. Y me gusta más micro que mini, pero se trata de una elección absolutamente personal y tiene que ver con eso que solía llamarse el valor connotativo¹¹.

En cambio, Violeta Rojo no habla de microrrelatos, sino de minicuentos:

La investigadora venezolana Violeta Rojo propone llamar minicuento a la narrativa que tiene las siguientes características: a) brevedad extrema; b) economía de lenguaje y juegos de palabras; c) representación de situaciones estereotipadas que exigen la participación del lector, y d) carácter proteico. Esto último puede presentarse en dos modalidades: ya sea la hibridación de la narrativa con otros géneros literarios o extraliterarios, en cuyo caso la dimensión narrativa es la dominante; o bien la hibridación con géneros arcaicos o desaparecidos (fábula, aforismo, alegoría, parábola, proverbios y mitos), con los cuales se establece una relación paródica¹².

Además, Rojo clasifica los minicuentos según dos categorías: con fábula y sin fábula aparente. Los primeros serían un subgénero del cuento tradicional, pero mucho más breves, y los últimos necesitarían del lector para desarrollar la historia que contienen, que suele estar sugerida o aludida. No es que no tengan argumento, sino que éste está implícito.

Lagmanovich, por su parte, hace hincapié en el papel del lector, que no puede limitarse a leer de forma acrítica, sino que tiene que modificar sus estrategias rutinarias de lectura y define los microrrelatos como:

Brevísimas construcciones narrativas, muchas veces de un solo párrafo; cuentos concentrados al máximo, bellos como teoremas; relatos esenciales, exigentes para con el lector pero también dadores de un placer análogo al que proporciona el poema o, en la música pianística del siglo pasado, el contenido trazo del “impromptu” o del “momento musical”. Suelen tener desde unas pocas palabras hasta un párrafo o dos, desde menos de una página hasta una página y media o dos de extensión. La forma compacta, de un párrafo de extensión variable que contiene el comienzo, medio y fin de la narración, parece ser una solución favorita para muchos de sus cultores. A partir de ese despojamiento, el

¹¹ VALENZUELA, Luisa: “Salpicón de reflexiones personales” en ANDRES-SUÁREZ, Irene y RIVAS, Antonio: *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, p. 591.

¹² ZAVALA, Lauro: *Cartografías del cuento y la minificción*, pp. 98-99.

microrrelato tensa un arco desde donde dispara certeras flechas a nuestras maneras rutinarias de leer¹³.

De hecho, Lagmanovich señala que el paso del tiempo se percibe siempre en los mejores ejemplos de microrrelato, lo cual incide de nuevo en su carácter narrativo.

El crítico mexicano Lauro Zavala distingue entre el minicuento, que comparte sus rasgos con el cuento clásico (según él serían “tiempo secuencial, espacio verosímil, narrador omnisciente, personajes arquetípicos, lenguaje literal, género convencional, intertexto implícito y final epifánico”¹⁴) y minificción otorgándole a ésta la capacidad de suscitar en el lector una necesidad de relectura debido a su alto grado de polisemia.

Por otro lado, Lauro Zavala se fija en los libros constituidos exclusivamente por microrrelatos o en los que éstos se encuentran agrupados bajo epígrafes y utiliza el término *fractal*. Lo toma prestado de la física contemporánea:

Una serie fractal, en términos de minificción, es aquella en la que cada texto es literariamente autónomo, es decir, que no exige la lectura de otro fragmento de la serie para ser apreciado, pero que sin embargo conserva ciertos rasgos formales comunes con el resto. Lo que está en juego en esta estructura literaria es un problema de escala, pues en una extensión muy breve (generalmente de dos líneas a una página impresa) cada texto pone en juego un conjunto de elementos temáticos y formales que lo definen como indisolublemente ligado a la serie a la que pertenece [...]. Al estudiar las series fractales se puede observar que existen al menos tres características compartidas por todas ellas: una propuesta temática y formal común a los textos de la serie (incluyendo una extensión específica); la presencia constante de humor e ironía, lo cual es una característica general de la minificción posmoderna y un alto gradiente de intertextualidad, generalmente explícito desde el título de cada texto, y que se expresa en diversas formas de parodia, hibridación genérica y metafiction¹⁵.

¹³ LAMANOVICH, David: “Hacia una teoría del microrrelato hispanoamericano” en *Revista Interamericana de Bibliografía*. XLVI, 1-4, [On-line]: http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo2/cuento.aspx?culture=es&navid=201 (Consulta: 24 de septiembre de 2012).

¹⁴ ZAVALA, Lauro: “Para analizar la minificción” en CÁCERES MILNES, Andrés y MORALES PIÑA, Eddie: *Asedios a una nueva categoría textual: el microrrelato*, p. 163.

¹⁵ ZAVALA, Lauro: *Estrategias literarias, hibridación y metafiction en La sueñera de Ana María Shua*. [On-line]: http://www.educoas.org/Portal/bdigital/contenido/interamer/interamer_70/ens5_1/index.aspx (Consulta: 24 de septiembre de 2012).

Con esta útil metáfora, Zavala nos hace comprender que, a pesar del aparente fragmentarismo de los microrrelatos, en muchas ocasiones éstos están organizados en secciones de libros que también los dotan de sentido, con lo cual se complicaría todavía más nuestro campo de estudio.

En cualquier caso, resulta muy arbitrario clasificar los microrrelatos según su número de palabras o decir que ocupan menos de una página o de dos. Por un lado, el formato elegido por cada editorial es distinto y, por otro, siempre podemos encontrar excepciones, textos que no cumplen la previsión matemática que hemos hecho y que llamaríamos microrrelato de todas formas.

Fernando Valls afirma que, para él, el microrrelato debe ocupar una sola página de tal forma que el lector sea capaz de abarcarlo con un solo vistazo, aunque no porque se extienda un poco más un texto debemos clasificarlo como cuento. Su brevedad nace de una necesidad narrativa, no de la imposición de no superar la página impresa.

También hay que tener en cuenta la idea de autonomía: consideraremos microrrelato al texto que haya nacido con vocación autónoma. En caso contrario, caeríamos en el relativismo: muchos textos podrían serlo si los aislásemos de su contexto, tal y como hicieron Borges, Bioy y Silvina en la *Antología de la literatura fantástica* con un fragmento de *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, por ejemplo. Nosotros pondremos ese límite en nuestro análisis.

Vamos a intentar ahondar un poco más en estos textos.

2 ADSCRIPCIÓN GENÉRICA DEL MICRORRELATO

Una de las principales preocupaciones de los teóricos es dilucidar si el microrrelato es un subgénero del cuento o habría que estudiarlo de forma independiente. Lagmanovich concluye que es otro género diferente que está consolidándose porque hay libros que constan sólo de microrrelatos y podría hacerse una clasificación de estos más allá de su temática. A todo esto habría que añadirle la problemática que implica el género cuento en sí mismo, que podría ser considerado también un híbrido puesto que se vale de los mecanismos de los otros géneros; de ahí su modernidad.

En atención a estos tres elementos, básicos en la comunicación literaria, Miguel Ángel Garrido en *Nueva introducción a la Teoría de la Literatura* (2001) define el género como una “institución social que entraña un modelo de escritura para el autor, un horizonte de expectativa para el lector y una señal para la sociedad que caracteriza como literario un texto que tal vez podría ser circulado sin prestar atención a su condición de estético”¹⁶. Su definición fusiona las de Wellek y Warren, Todorov y Stempel.

Otro concepto importante, desafío para la crítica, es la *episteme fallida*, que incluye a esas obras inclasificables, transgresoras de géneros, que no son novela ni ensayo. Esta tendencia se ha vuelto más común desde finales del siglo XX y muchos autores han publicado obras difíciles de clasificar pero que no dudamos en considerar literatura. El propio Quijote fue una *episteme fallida* para sus coetáneos.

Por este motivo, la crítica moderna aboga por la búsqueda de nuevos géneros o subgéneros alejándose de la perspectiva clásica, que no sirve para clasificar determinadas obras y que se ve desbordada a partir del s. XIX. Para dilucidar esta evolución, es necesario recurrir a la historia de los géneros.

¹⁶ GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel: *Nueva introducción a la Teoría de la literatura*, p. 283.

Huerta Calvo y García Berrio en *Los géneros literarios: sistemas e historia* (pp. 92-93) distinguen tres etapas en Occidente:

La primera etapa, llamada clásica, se inicia con Platón y Aristóteles y finaliza en el siglo XVIII con el neoclasicismo. Se basa en el criterio de orden formal y expresivo que considera el género una realidad inmutable e ideal que ha de seguirse a rajatabla. Es una concepción normativa, en la que impera la imitación de los modelos y grandes autores.

La etapa moderna surge con el Romanticismo al rechazar la perspectiva clásica para resaltar el valor de la originalidad estética y creadora, basándose en un criterio simbólico- referencial y su máximo exponente es Hegel.

La etapa contemporánea nace con el formalismo y las nuevas escuelas de crítica literaria del siglo XX, basadas en la teoría de los géneros discursivos de Bajtin, en la que los géneros se conciben como una convención de códigos y registros cambiantes en cada época histórica que enmarcan la comunicación con determinadas coordenadas, dentro de las cuales hay que interpretar un mensaje.

Benedetto Croce es el primer autor que niega la aplicación de los géneros en su *Estética* (1902). Piensa que cada obra es única e irrepetible y toda inclusión de una obra en un género predeterminado le resta originalidad a la creación literaria: “Para Croce, en fin, lo reprochable es supeditar la individualidad artística a la teoría genética, máxime si esta se produce con fines normativistas”¹⁷.

¹⁷ HUERTA CALVO y GARCÍA BERRIO: *Los géneros literarios: sistemas e historia*, p. 129.

En la misma línea, Maurice Blanchot defiende que la literatura no debe encorsetarse: “La esencia de la literatura consiste en escapar a toda determinación esencial, a toda afirmación que la estabilice o realice”¹⁸.

La historia de los géneros literarios nos demuestra que estos son entidades cambiantes y discutibles, lo cual nos permite tanto considerar el microrrelato como un nuevo género como incluirlo dentro de los ya existentes.

La preocupación genérica en la literatura hispanoamericana tiene valedores tan prestigiosos como Cortázar o Borges.

En la conferencia que pronunció en la Casa de las Américas en La Habana, titulada *Aspectos del cuento*, Cortázar hace una célebre diferenciación entre la novela y el cuento comparándolos respectivamente con el cine y la fotografía que acaba con un símil pugilístico:

Mientras en el cine, como en la novela, la captación de esa realidad más amplia y multiforme se logra mediante el desarrollo de elementos parciales, acumulativos, que no excluyen, por supuesto, una síntesis que dé el “clímax” de la obra, en una fotografía o en un cuento de gran calidad se procede inversamente, es decir que el fotógrafo o el cuentista se ven precisados a escoger y limitar una imagen o un acaecimiento que sean significativos, que no solamente valgan por sí mismos, sino que sean capaces de actuar en el espectador o en el lector como una especie de apertura, de fermento que proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de la anécdota visual o literaria contenidas en la foto o en el cuento. Un escritor argentino, muy amigo del boxeo, me decía que en ese combate que se entabla entre un texto apasionante y su lector, la novela gana siempre por puntos, mientras que el cuento debe ganar por knockout¹⁹.

El propio Borges nos confiesa que no sabe cómo definir el género cuento, pero aclara que para él los géneros tienen la finalidad de crear una expectativa en el lector, que condiciona su manera de acercarse al texto:

¹⁸ BLANCHOT, Maurice: *El libro que vendrá*, p. 225.

¹⁹ CORTÁZAR, Julio: “Aspectos del cuento”, en *Obras completas. Tomo VI. Obra crítica*, pp. 374-375.

Uso la palabra «cuento» entre comillas ya que no sé si lo es o qué es, pero, en fin, el tema de los géneros es lo de menos. Croce creía que no hay géneros; yo creo que sí, que los hay en el sentido de que hay una expectativa en el lector. Si una persona lee un cuento, lo lee de un modo distinto de su modo de leer cuando busca un artículo en una enciclopedia o cuando lee una novela, o cuando lee un poema. Los textos pueden no ser distintos pero cambian según el lector, según la expectativa. Quien lee un cuento sabe o espera leer algo que lo distraiga de su vida cotidiana, que lo haga entrar en un mundo no diré fantástico -muy ambiciosa es la palabra- pero sí ligeramente distinto del mundo de las experiencias comunes²⁰.

Casi todos los escritores hacen referencia a la unidad de efecto como una característica de los cuentos que los diferencian de la novela y se han escrito numerosos decálogos para cuentistas como el de Quiroga, pero lo que nadie ha conseguido es dar una definición definitiva de cuento, quizá porque los géneros no son inamovibles, sino que van cambiando a lo largo de la historia y adaptándose a las transgresiones que sufren. Por eso mismo, resulta extremadamente complejo definir el microrrelato e incluso diferenciarlo del cuento, puesto que siempre aparecerían excepciones que confirmarían la regla. Juan Armando Epple nos lo confirma:

Las formulaciones teóricas sobre el cuento, o las poéticas que declaran una concepción particular sobre el género, demarcan sus parámetros diferenciales a partir de la comparación con la novela, y los rasgos distintivos que se postulan (la brevedad, la singularidad temática, la tensión o la intensidad) siguen resultando insuficientes como categorías distintivas²¹.

Una de las grandes autoras de microrrelatos, Ana María Shua, nos ofrece un decálogo, esta vez no para los escritores de cuentos, sino para los de cuentos brevísimos.

DIEZ CONSEJOS PARA ESCRITORES DE CUENTOS BREVÍSIMOS

²⁰ BORGES, Jorge Luis: “Acerca de mis cuentos” en *Ciudad Seva*, [On-line]:

www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/borges2.htm (Consulta: 24 de septiembre de 2012).

²¹ EPPLE, Juan Armando: “Brevisima relación sobre el cuento brevísimo” en *Revista Interamericana de Bibliografía*, [On-line]:

http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/index.aspx?culture=es&navid=201 (Consulta: 24 de septiembre de 2012).

1. Tomar una o varias porciones de caos (muy pequeñas) y transformarlas en un pequeño universo.
2. Trabajar con los conocimientos de lector, que sabe más de lo que cree.
3. Trabajar con la materialidad del texto. Por ejemplo, en este hiperbrevísimo "Huyamos, los cazadores de letras est-n aq-".
4. Azotar las palabras hasta conseguir que se agrupen en un rebaño ordenado. Tener el corral preparado de antemano.
5. Tejer lo fantástico y lo cotidiano en una sola trama. O no. Cortar lo que sobra.
6. Trabajar la primera versión como una piedra en bruto a la que hay que tallar hasta obtener un diamante facetado. Si no es posible librarse incluso de la más mínima imperfección, tirar la piedra a la basura, sin piedad.
7. Si conseguiste atraparlo, es que está mal. Un buen cuento brevísimo resulta tan inasible y resbaladizo como cualquier pez o cualquier buen texto literario.
8. A veces no hace falta inventarlos, basta con descubrirlos, incrustados en otros textos, brillando.
9. Prueba de calidad: si es realmente bueno, muerde.
10. Ser breve. Y, preferiblemente, también genial²².

Quizá sea mas fácil la definición por negación; es decir, fijar qué no es un microrrelato o un cuento, en lugar de decir qué son de forma aislada.

Violeta Rojo, como ya hemos adelantado, opta por el nombre de minicuentos y los considera un subgénero del cuento. Nos aporta una esclarecedora comparación deportiva al identificar el cuento con una pelota de fútbol y el minicuento con otra de béisbol, lo que le hace deducir que el impacto recibido por el lector será más fuerte con la segunda pelota porque es más pequeña y puede tomar una mayor velocidad:

El minicuento es un nuevo subgénero narrativo que, a pesar de su extrema brevedad y sus otras características distintivas, cumple con los elementos básicos que debe tener un cuento y por tanto puede incluirse dentro del género²³.

²² ROTGER, Neus y VALLS, Fernando: *Ciempíes. Los microrrelatos de Quimera*, p. 141.

²³ ROJO, Violeta: "Breve manual para reconocer minicuentos" en *El Cuento en Red* [On-line]: <http://cuentoenred.xoc.uam.mx> (Consulta: 26 de septiembre de 2012).

Guillermo Siles opina que el microrrelato es un nuevo género distinto del cuento; de hecho, es el subtítulo de su libro *El microrrelato hispanoamericano. La formación de un género en el siglo XX* y lo explica así:

La concepción del microrrelato como género híbrido podría objetarse en razón de que otros géneros como el ensayo, el cuento o la novela, a su manera también lo son, ya que ninguno escapa al proceso de contaminación genérica en el transcurso de la historia literaria. Sin embargo, el microrrelato lleva a cabo dichos procesos de manera explícita y los exhibe de modo especial en numerosos textos [...]; (es) un género elástico y plurilingüe capaz de absorber y fagocitar otros géneros, técnicas, convenciones y modalidades textuales, tanto literarios como extraliterarios²⁴.

El escritor Juan Romagnoli en un encuentro entre varios escritores (Ana María Shua, Raúl Brasca y él mismo) en la librería “Eterna Cadencia” en Honduras explica porqué él lo considera un género. Dicha librería y también editorial puede visitarse on-line en la dirección <http://www.eternacadencia.com/home.asp>. Desde ahí puede accederse a su blog (<http://blog.eternacadencia.com.ar/>), donde podemos leer lo siguiente:

De mi experiencia con la microficción, yo creo que me permite expresar cosas que en otro género no podría. Si escribiera diez novelas seguramente no diría lo que podría decir en dos o tres microficciones, digamos en cada microficción en especial. Como género nuevo, así como la poesía es un género milenario, la poesía es una forma de ver el mundo y de expresarlo. La microficción como género creo que también es un modo nuevo de pensar el mundo. Nos permite expresar el mundo de una forma en particular. Y el ejercicio de la microficción creo que trae eso, la posibilidad de investigar y ver el mundo desde el lado de la microficción. Así que obviamente, el lector, consciente o inconscientemente ve el mundo de la misma manera o se permite también verlo desde la misma visión²⁵.

La delimitación del microrrelato como nuevo género o como subgénero del cuento nos remite al problema de la transgresión genérica, que en realidad podría considerarse parte esencial del microrrelato:

²⁴ SILES, Guillermo: *El microrrelato hispanoamericano. La formación de un género en el siglo XX*, pp 104-105.

²⁵ ROMAGNOLI, Juan: *El mundo desde una lupa* [On-line]: <http://blog.eternacadencia.com.ar/?p=8695#more-8695> (Consulta: 1 de febrero de 2011).

En estos textos la presencia de la ironía (generalmente en forma de parodia, sobreentendido o juegos de lenguaje) funciona como una especie de *ácido retórico* que disuelve las fronteras entre géneros literarios, y entre la escritura literaria y no literaria²⁶.

La postura transgenérica es igualmente compartida por Raúl Brasca, que ha reflexionado sobre el género en dos facetas distintas: como escritor y como antólogo.

Yo, como antólogo, sobre todo –porque como autor, lo que hago es casi siempre muy narrativo–, me sitúo más en la posición transgenérica, porque he leído mucho y porque creo que en la tradición se ponen como microrrelatos piezas que no son esencialmente narrativas.

[...] Yo no digo que sea típicamente un género, pero tiene un modo de recepción particular. El lector de microficción, el que se dispone a leer una microficción, por lo mismo que te decía antes, del pacto de lectura y todo eso, tiene un horizonte de lectura diferente al que se enfrenta a una novela o al que se enfrenta a un cuento [...]. Para mí, eso hace que todos estos textos tengan algo en común que los agruparía en lo que se llama género. Inclusive, la palabra género es una definición, no es algo que exista por sí mismo. Los géneros van cambiando²⁷.

Sin embargo, David Roas considera que el microrrelato es una variante del cuento, no un nuevo género en contra de lo que opina la gran mayoría de los críticos españoles e hispanoamericanos. Nos ofrece un interesante esquema de las características de los microrrelatos que coinciden en su mayoría con las de los cuentos:

“1. rasgos discursivos: narratividad, hiperbrevedad y, como complemento a este último, concisión e intensidad expresiva [...]. A éstos habría que añadir la fragmentariedad y la hibridez genérica (su proximidad a la poesía, sobre todo), aspectos recurrentes en buena parte de las definiciones.

2. rasgos formales: se trata de características de nivel textual inferior a las anteriores, puesto que en su mayoría se derivan de la hiperbrevedad (aunque a veces ello se olvida). Evidentemente, no tienen por qué aparecer todas en el mismo texto, ni en el mismo grado. Éstas son las más destacadas:

2.1. trama: ausencia de complejidad estructural

²⁶ ZAVALA, Lauro: *La minificción bajo el microscopio*, p. 26.

²⁷ DELAFOSSE, Émilie: “Entrevista a Raúl Brasca: Dentro de la microficción se da un solapamiento de géneros” en *El Cuento en Red*, N°22: Otoño, 2010 [On-line]. <http://cuentoenred.xoc.uam.mx>. (Consulta: 1 de febrero de 2011).

- 2.2. personajes: mínima caracterización psicológica, raramente descritos, en muchas ocasiones anónimos, utilización de personajes-tipo...
- 2.3. espacio: construcción esencializada, escasez o ausencia de descripciones, reducidas referencias a lugares concretos...
- 2.4. tiempo: utilización extrema de la elipsis
- 2.5. diálogos: ausentes si no son extremadamente significativos y funcionales
- 2.6. final sorpresivo y/o enigmático
- 2.7. importancia del título
- 2.8. experimentación lingüística
- 3. rasgos temáticos (tampoco tienen por qué aparecer todos en un mismo microrrelato)
 - 3.1. intertextualidad: siempre entendida aquí como diálogo paródico con otros textos)
 - 3.2. metaficción
 - 3.3. ironía, parodia, humor
 - 3.4 intención crítica
- 4. rasgos pragmáticos
 - 4.1 necesario impacto sobre el lector
 - 4.2. exigencia de un lector activo²⁸.

Quizá podemos encontrar un atisbo de ironía acerca de la adscripción genérica del microrrelato en la respuesta que dio en una entrevista Ana María Shua al ser preguntada acerca de las causas del auge de este tipo de texto: “Por dos razones: a) es un formato muy adecuado para Internet b) hace veinte años la crítica académica “descubrió” la microficción como un género diferente del cuento breve”²⁹.

Esta autora, con una actitud muy pragmática, resalta dos de los factores que han contribuido a que el microrrelato esté en boga: Internet y la crítica, que ha descubierto un atractivo campo de estudio.

²⁸ ROAS, David: “El microrrelato y la teoría de los géneros” en ANDRES-SUÁREZ, Irene y RIVAS, Antonio: *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, pp. 50-51.

²⁹ Breve entrevista a Ana María Shua [On-line]: <http://revistamicrorrelatos.blogspot.com/2010/07/breve-entrevista-ana-maria-shua.html> (Consulta: 3 de febrero de 2011).

En definitiva, los críticos no se ponen de acuerdo acerca de este tema. En el microrrelato todo es proteico o cambiante: su nombre, su pertenencia a uno u otro género, hasta su estructura.

3 ANTECEDENTES Y RELACIONES

“Los elementos comunes a la minificción y otras formas de la escritura pueden ser estudiados en ésta precisamente porque están ausentes, pues la naturaleza de la minificción es alusiva y metafórica, y su principal arte consiste en su capacidad para comunicar con mayor efectividad a partir de aquello que no se dice”³⁰.

Lauro Zavala

La brevedad no es una forma literaria novedosa. Podemos encontrar formas narrativas breves en textos sumerios y egipcios que suelen ser relatos intercalados. Después en la literatura griega van tomando la forma de digresiones muchas veces para incluir, según Enrique Anderson Imbert, hechos sorprendentes. Sin embargo, debemos viajar hasta la Edad Media para encontrar ficción breve autónoma que surge de la tradición oral (las leyendas, los mitos, las adivinanzas, la fábula...) para posteriormente configurar subgéneros narrativos como la alegoría o el apólogo.

Si pensamos en textos antiquísimos como la Biblia o *Las mil y una noches* podemos localizar en ellos fragmentos autónomos. Lauro Zavala señala su utilidad pedagógica a lo largo de la historia:

En general, los textos extremadamente breves han sido los más convincentes en términos pedagógicos en la historia de la cultura. Este es el caso de las parábolas (bíblicas o de otra naturaleza), los aforismos, las definiciones, las adivinanzas y los relatos míticos³¹.

³⁰ ZAVALA, Lauro: “Breve y seductora: la minificción y la enseñanza de teoría literaria” en ZAVALA, Lauro: *Lecturas simultáneas: la enseñanza de lengua y literatura con especial atención al cuento ultracorto*, p. 142.

³¹ ZAVALA, Lauro: *Cartografías del cuento y la minificción*, p. 72.

Todos los autores coinciden en que los microrrelatos se caracterizan por ser un género híbrido tanto por su forma como por los diferentes géneros con los que está emparentado.

Hasta los escritores de microrrelatos reconocen esa hibridación genérica. Ana María Shua nos lo explica con su peculiar estilo humorístico: “Sin olvidar que toda frontera es convencional, los límites geográficos del microrrelato son: al norte, el poema en prosa; al sur, el chiste; al este, el cuento corto; al oeste, el vasto país de los aforismos, reflexiones, sentencias morales”³².

3.1 Haiku

El haiku japonés es una estrofa de tres versos, de 5, 7 y 5 sílabas respectivamente, sin rima, que puede tratar temas diversos. En ellos se refleja un aspecto concreto de la realidad cotidiana, atendiendo especialmente a la naturaleza y a las cosas que rodean al hombre: los animales, las plantas, el mar, la lluvia...

Es una de las formas que los críticos ven claramente relacionada con el microrrelato. Rosario Alonso y María Vega de la Peña del Barco lo enuncian así:

Para los expertos en poesía japonesa lo más importante del haikú es lo que no se dice, ese poder de sugerencia que comparte con el microrrelato y que vincula ambas manifestaciones.

El haikú es de una brevedad límite; para Vicente Haya, *una impresión natural que se hace poesía*. Conservar un instante especial de la realidad: ésta es la finalidad del haikú [...].

Microtexto y haikú comparten la sugerencia, el ritmo marcado y conocido por el lector, la musicalidad y la sorpresa [...]. A diferencia del microtexto, el haikú tiene una delimitación temática muy marcada. Siempre centrado en el mundo natural, el haikú puede ser intimista, filosófico, sagrado,

³² SHUA, Ana María: “Esas feroces criaturas” en ANDRES-SUÁREZ, Irene y RIVAS, Antonio: *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, p. 581.

incluso cómico, erótico y hasta escatológico, en el convencimiento de que todo lo natural es bello³³.

La delimitación temática del haiku sobrevino con la obra de Bashô (1644-1694). Antes de él, el haikú se llamaba «haikai», que significa «broma» en japonés y se caracterizaba por ser un juego de ingenio, lo que lo emparentaría con el epigrama de la literatura griega. Cortázar toma uno de sus haikus para dar título a su libro de poemas:

Este camino
ya nadie lo recorre
salvo el crepúsculo³⁴.

Otros escritores contemporáneos como Paz o Benedetti también han cultivado el haiku, con lo cual podemos constatar su influencia en la literatura hispanoamericana:

El sol es tiempo;
el tiempo, sol de piedra;
la piedra, sangre.
Octavio Paz

La mariposa
recordará por siempre
que fue gusano
Mario Benedetti

3.2 Epigrama

La palabra epigrama viene del latín *epigramma*, que a su vez proviene de otra griega que significa inscripción.

Los epigramas eran composiciones poéticas que se inscribían en las lápidas o monumentos públicos en la Antigua Grecia y que se caracterizaban por su brevedad y su ingeniosidad. Normalmente eran de carácter épico o elegíaco: “El epigrama, género

³³ ALONSO, Rosario y VEGA DE LA PEÑA DEL BARCO, María: “Sugerente textura, el texto breve y el haikú. Tradición y modernidad” en NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (Ed.): *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, pp. 99-100.

³⁴ CORTÁZAR, Julio: *Salvo el crepúsculo*, p. 179.

poético antiguo, proponía como modelo formal la alusión anecdótica, la brevedad y el efecto ingenioso, generalmente logrado por una conclusión asombrosa, iluminadora”³⁵.

Los procedimientos que emplean los escritores de microrrelatos los acercan a los epigramáticos. El epigrama tiene una restricción espacial que lo obliga a condensar las anécdotas y su ingenio, al igual que el del microrrelato, proviene frecuentemente de los juegos de palabras: metáforas, paranomasias, clichés puestos en cuestión, citas...

3.3 Aforismo

También podemos encontrar similitudes entre el aforismo y el microrrelato, considerando el primero como una frase sentenciosa que intenta expresar una verdad. Aforismos, refranes y máximas hay en todas las culturas y muchas veces recurren a los juegos de palabras para llamar la atención del receptor o como recurso mnemotécnico. Se diferencian del género que estamos estudiando en que normalmente se presentan en forma de monólogo y en tiempos verbales de presente, mientras que los microrrelatos, debido a su narratividad, suelen estar en pretérito y constituir un diálogo.

Veamos un ejemplo de aforismo de Antonio Porchia:

“Se vive con la esperanza de llegar a ser un recuerdo”³⁶.

¿Qué tiene este aforismo para no considerarlo microrrelato? Por un lado, no hay personajes. El autor utiliza una oración impersonal para que cualquier lector pueda identificarse con lo leído. Por otro, tampoco hay tiempo o espacio narrativos. Porchia pretende que su afirmación tenga un alcance universal, por eso no la contextualiza. Y, por último, habría que destacar la pretensión de proponer una verdad que se persigue con el aforismo, que el microrrelato no comparte por su esencia ficcional.

³⁵ GOMES, Miguel: “Los dominios de lo menor. Modulaciones epigramáticas de la narrativa hispánica moderna” en NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (Ed.): *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, p. 40.

³⁶ PORCHIA, Antonio: *Voces reunidas*, p. 41.

Sin embargo, podemos encontrar microrrelatos lindantes con el aforismo o máxima como el siguiente de Marco Denevi:

PENSAMIENTOS DEL SEÑOR PEROGRULLO

Como toda revolución cree ser la única, toda revolución quiere ser la última y apenas triunfa se vuelve reaccionaria³⁷.

Si leemos el texto, tenemos un caso de microrrelato en presente, sin personajes o contexto espaciotemporal. Tan sólo el título: “Pensamientos del señor Perogrullo”, nos obliga a analizarlo como una forma narrativa porque contextualiza la afirmación como si fuera el pensamiento de un personaje; si careciera de título, podríamos considerarlo un aforismo. Denevi hace toda una serie de este tipo de pensamientos que denomina “Pensamientos del señor Perogrullo” para expresar las ideas más variopintas en sus *Falsificaciones*:

PENSAMIENTOS DEL SEÑOR PEROGRULLO

Aquello de “dime con quién andas y te diré quién eres” vale también para los que andan solos³⁸.

PENSAMIENTOS DEL SEÑOR PEROGRULLO

Pobre *pero* honrado. ¿No deberían decirlo los ricos? Rico *pero* honrado³⁹.

Incluso utiliza estos textos para poner de manifiesto una paradoja en una última vuelta de tuerca:

IMPOSTURAS DEL SEÑOR PEROGRULLO

Paradoja: los aforismos me aburren⁴⁰.

³⁷ DENEVI, Marco: *Falsificaciones*, p. 198.

³⁸ *Ibíd.*, p. 21.

³⁹ *Ibíd.*, p. 135.

⁴⁰ DENEVI, Marco: *Falsificaciones* (2006), p. 156.

3.4 Fábula

La fábula es un género que se caracteriza por ser protagonizado por animales y de su lectura se obtiene normalmente una enseñanza moral. Muchos microrrelatos toman prestado el corsé de la fábula para romperlo por algún lado. El autor que más la utiliza es el célebre guatemalteco Augusto Monterroso, sobre todo en su libro *La oveja negra y demás fábulas*:

EL BURRO Y LA FLAUTA

Tirada en el campo estaba desde hacía tiempo una Flauta que ya nadie tocaba, hasta que un día un Burro que paseaba por ahí resopló fuerte sobre ella haciéndola producir el sonido más dulce de su vida, es decir, de la vida del Burro y de la Flauta.

Incapaces de comprender lo que había pasado, pues la racionalidad no era su fuerte y ambos creían en la racionalidad, se separaron presurosos, avergonzados de lo mejor que el uno y el otro habían hecho durante su triste existencia⁴¹.

EL CONEJO Y EL LEÓN

Un celebre Psicoanalista se encontró cierto día en medio de la Selva, semiperdido.

Con la fuerza que dan el instinto y el afán de investigación logró fácilmente subirse a un altísimo árbol, desde el cual pudo observar a su antojo no sólo la lenta puesta del sol sino además la vida y costumbres de algunos animales, que comparó una y otra vez con las de los humanos.

Al caer la tarde vio aparecer, por un lado, al Conejo; por otro, al León.

En un principio no sucedió nada digno de mencionarse, pero poco después ambos animales sintieron sus respectivas presencias y, cuando toparon el uno con el otro, cada cual reaccionó como lo había venido haciendo desde que el hombre era hombre.

El León estremeció la Selva con sus rugidos, sacudió la melena majestuosamente como era su costumbre y hendió el aire con sus garras enormes; por su parte, el Conejo respiró con mayor celeridad, vio un instante a los ojos del León, dio media vuelta y se alejó corriendo.

De regreso a la ciudad el celebre Psicoanalista publicó cum laude su famoso tratado en que demuestra que el León es el animal más infantil y cobarde de la Selva, y el Conejo el más valiente y maduro: el León ruge y hace gestos y amenaza al universo movido por el miedo; el Conejo advierte esto, conoce su propia fuerza, y se retira antes de perder la paciencia y acabar con aquel ser

⁴¹ MONTERROSO: Augusto: *Cuentos, fábulas y Lo demás es silencio*, p. 221.

extravagante y fuera de sí, al que comprende y que después de todo no le ha hecho nada⁴².

Augusto Monterroso en “Cómo acercarse a las fábulas” nos da una muestra de su peculiar sentido del humor y explica su propia técnica:

Ninguna fábula es dañina, excepto cuando alcanza a verse en ella alguna enseñanza. Esto es malo. Si no fuera malo, el mundo se regiría por las fábulas de Esopo; pero en tal caso desaparecería todo lo que hace interesante el mundo, como los ricos, los prejuicios raciales, el color de la ropa interior y la guerra; el mundo sería entonces muy aburrido, porque no habría heridos para las sillas de ruedas, ni pobres a quienes ayudar, ni negros para trabajar en los muelles, ni gente bonita para la revista Vogue.

Así, lo mejor es acercarse a las fábulas buscando de qué reír⁴³.

Con respecto a los autores argentinos aportaremos un ejemplo de fábula del autor Álvaro Yunque:

LA OBRA MAESTRA

El mono cogió un tronco de árbol, lo subió hasta el más alto pico de una sierra, lo dejó allí, y cuando bajó al llano, explicó a los demás animales:

—¿Ven aquello que está allá? ¡Es una estatua, una obra maestra! La hice yo.

Y los animales, mirando aquello que veían en lo alto, sin distinguir bien qué fuere, comenzaron a repetir que aquello era una obra maestra. Y todos admiraron al mono como a un gran artista. Todos menos el cóndor, porque el cóndor era el único que podía volar hasta el pico de la sierra y ver que aquello sólo era un tronco de árbol. Dijo a muchos lo que había visto, pero ninguno creyó al cóndor, porque es natural en el ser que camina no creer al que vuela⁴⁴.

Por su parte, Marco Denevi llega a una conclusión válida para todas las fábulas:

IMPOSTURAS DEL SEÑOR PEROGRULLO

Moraleja de todas las fábulas: el hombre es un animal⁴⁵.

⁴² *Ibíd.*, p. 183.

⁴³ Citado por SILES, Guillermo: *El microrrelato hispanoamericano. La formación de un género en el siglo XX*, pp. 133-134.

⁴⁴ EPPLE, Juan Armando: *Brevísima relación. Nueva antología del microcuento hispanoamericano*, p. 190.

⁴⁵ DENEVI, Marco: *Falsificaciones* (2006), p. 156.

3.5 Chiste

El chiste suele ser una historia corta, a veces contextualizada cuyos personajes tienen un nombre y sus acciones transcurren en un espacio y tiempo determinados y otras estar adscrito a una nacionalidad determinada o simplemente a un género.

André Jolles nos describe en su libro *Las formas simples* qué consiste el mecanismo que pone en marcha el chiste:

Partiendo de la liberación de lo censurable, de lo negativo, y gracias a la libertad que permite a nuestro espíritu aflojar una tensión, se hace conciso y firme y a la vez se crea un mundo propio y positivo. Sólo desde la perspectiva de la dualidad de broma y burla puede comprenderse como un todo, el mundo del chiste [...]. El mundo de lo cómico es un mundo en el que las cosas adquieren concisión y firmeza gracias al desligamiento o liberación⁴⁶.

El microrrelato, con su pretensión de ingenio se acerca muchas veces al chiste.

Podemos comprobarlo en estos tres de Orlando Enrique Van Bredam:

SIMETRÍAS

Como en los cuentos de Borges, a la vida también la seducen las simetrías y las repeticiones. Usted, por ejemplo, advierte en plena noche que su mujer dormida y entre suspiros pronuncia su nombre: Rodolfo, Rodolfo. Sin ocultar su orgullo de macho, usted complacido se desvela y se contempla delante del espejo de la cómoda.

Lo que usted ignora (como en Borges) es que el Otro también se llama Rodolfo. Lo que no deja de ser una ventaja. Para ella, desde luego⁴⁷.

PREOCUPACIÓN

—No se preocupe. Todo saldrá bien —dijo el verdugo.

—Eso es lo que me preocupa— respondió el condenado.

DERECHO

—Yo te voy a sacar derecho, mocoso —le dijo mi vecina al hijo y le dobló la espalda con los golpes⁴⁸.

⁴⁶ JOLLES, André: *Las formas simples*, p. 235.

⁴⁷ VAN BREDAM, Orlando Enrique: *La vida te cambia los planes*, p. 54.

En realidad, a pesar de que podemos encontrar numerosos microrrelatos que lindan con el chiste, la finalidad de cada uno de ellos marca la diferencia: el chiste sólo pretende hacer reír, mientras que el microrrelato tiene una pretensión literario-estética muy clara.

Raúl Brasca considera que las microficciones no deben quedarse en el mero chiste y que lo que realmente necesita un buen microrrelato no es humor, sino ironía:

La ironía sí es clave. El humor es arma de doble filo. Porque otro de los riesgos con los microrrelatos es querer reducirlos a estos chistecitos, a esa cosa humorística que hace pensar que es una cosa muy liviana. La microficción también puede ser filosófica, puede ser muy profunda. Hay mucha gente que tiene la idea de que hacer microrrelatos es eso, es hacer chistecitos. El humor es una característica de muchas microficciones, pero me gusta lejos del chiste, me gusta lejos del doble sentido. Me gusta el humor ligado a la ironía; me gusta el humor ligado a la sátira; me gusta el humor ligado al juego. Yo creo que lo lúdico sí es valioso y definitorio: la ironía, la sátira, la parodia⁴⁹.

3.6 Poesía

Los microrrelatos están cercanos a la poesía aparte de por su extensión, que sería la característica más visible que los une, por el empleo de determinadas figuras retóricas. En ellos, al igual que en los poemas, podemos encontrar comparaciones, sinestesias, sinécdoques, apóstrofes, antítesis, etc. Además, “el microrrelato es un género literario extremadamente difícil y tan refinado y exigente como la poesía. Pues ambos están contruidos con precisión casi milimétrica y aspiran al desnudamiento extremo y a la esencialización del lenguaje⁵⁰”.

⁴⁸ Citados por RÓDENAS DE MOYA, Domingo: “Consideraciones sobre la estética de lo mínimo” en GÓMEZ TRUEBA, Teresa (ed.): *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea*, p. 91.

⁴⁹ DELAFOSSE, Émilie: “Entrevista a Raúl Brasca: Dentro de la microficción se da un solapamiento de géneros” en *El Cuento en Red*, N°22: Otoño, 2010 [On-line]. <http://cuentoenred.xoc.uam.mx>. (Consulta: 1 de febrero de 2011).

⁵⁰ ANDRES-SUÁREZ: *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*, p. 13.

El ritmo de la prosa es importante en los microrrelatos y podemos comprobarlo leyendo uno de Luisa Valenzuela que destaca por su sonoridad:

CONFESIÓN ESDRÚJULA

Penélope nictálope, de noche tejo redes para atrapar un cíclope⁵¹.

La profusión de palabras esdrújulas crea un ritmo cercano al de la poesía e incluso tres de las palabras riman en una sola línea.

En textos tan breves como los poemas o los microrrelatos también son muy significativos los silencios o los paralelismos y todo tipo de repeticiones: anáforas, polisíndeton... En el microrrelato cada palabra cuenta, de ello deja constancia Antonio Fernández Ferrer, que pregunta a un cuentacuentos llamado Pep Bruno cuál es la diferencia entre el cuento breve y el relato oral y éste responde lo siguiente:

Los cuentos breves son los menos orales que hay, son rígidos como la poesía, sólo permiten jugar con la prosodia (que no es poco) pero no nos dejan jugar con el contexto, con los escuchadores, con las palabras. En un cuento breve todo va medido, tan rápido, que cada palabra tiene su valor y su peso en lo que se cuenta; cambiar una palabra es cambiar el cuento, y ese registro no es propio del lenguaje oral⁵².

También Cortázar expresa de una forma contundente lo que une los cuentos con la poesía y que podría aplicarse asimismo al microrrelato:

La génesis del cuento y del poema es sin embargo la misma, nace de un repentino extrañamiento, de un *desplazarse* que altera el régimen 'normal' de la conciencia; en un tiempo en que las etiquetas y los géneros ceden a una estrepitosa bancarrota, no es inútil insistir en esta afinidad que muchos encontrarán fantástica. [...] he sentido hasta qué punto la eficacia y el *sentido* del cuento dependían de esos valores que dan su carácter específico al poema y también al jazz: la tensión, el ritmo, la pulsación interna, lo imprevisto dentro de parámetros pre-vistos, esa *libertad fatal* que no admite alteración sin una pérdida irrestañable⁵³.

⁵¹ LAGMANOVICH, David: *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico*, p. 260.

⁵² FERNÁNDEZ FERRER, Antonio: "Contar & descontar" en NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (Ed.): *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, p. 33.

⁵³ CORTÁZAR, Julio: *Del cuento breve y sus alrededores*, [On-line]: <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz6.htm>. (Consulta: 14 de febrero de 2013).

Alba Omil resalta los puntos de contacto entre microrrelato y poesía, piensa que no se puede contar un microrrelato porque su efecto se basa en las palabras concretas que el autor ha elegido para construirlo y además:

Ambas formas, microrrelato y poema lírico, están cargadas con un plus de efecto tardío por el cual, aún a distancia de su lectura, continuarán resonando y gravitando en la memoria del receptor. Y, en el caso del microrrelato, no es precisamente lo anecdótico lo que resuena⁵⁴.

Podemos comprobar el juego metadiscursivo entre poesía y microrrelato leyendo uno de Ana María Shua, que aprovecha los ecos poéticos de una idea, que para ella podría ser un poema, pero prefiere contarla en una narración en forma de microrrelato:

DE QUIEN ESPERA

De quien espera una voz y poco a poco va dejando de lado todo el resto, se desvanece a su alrededor todo el universo, odia al teléfono y lo ama como Catulo a su Lesbia indiferente; poco a poco la espera invade todo, abandona actividades o las realiza con distracción absorta hasta que su único verbo cierto es esperar: irresponsable olvido de quien pretendió ser en sus comienzos protagonista de una minificción, y se transforma sí, por un momento, en el centro doloroso de un poema. Pero el suceso de su transformación lo vuelve otra vez narrativo y por eso lo incluyo en este libro⁵⁵.

3.7 Ensayo

El microrrelato se acerca al ensayo debido a que induce al lector a reflexionar sobre su contenido. No se agota con la lectura, sino que deja su impronta cuando, al pasar el tiempo, recordamos lo leído con anterioridad; sin embargo, el microrrelato lo consigue desde la narratividad, basándose en unos personajes y una trama y el ensayo intenta que su lector reflexione desde el propio pensamiento.

En este famoso texto de Borges se reflexiona sobre el argumento ontológico de San Anselmo desde la perspectiva de un narrador en primera persona que demuestra la

⁵⁴ OMIL, Alba: *El microrrelato y otros ensayos*, p. 18.

⁵⁵ SHUA, Ana María: *Botánica del caos*, p. 162.

existencia de Dios valiéndose de una premisa falsa: “Si un número entero es inconcebible, Dios existe”.

ARGUMENTUM ORNITHOLOGICUM

Cierro los ojos y veo una bandada de pájaros. La visión dura un segundo o acaso menos; no sé cuántos pájaros vi. ¿Era definido o indefinido su número? El problema involucra el de la existencia de Dios. Si Dios existe, el número es definido, porque Dios sabe cuántos pájaros vi. Si Dios no existe, el número es indefinido, porque nadie pudo llevar la cuenta. En tal caso, vi menos de diez pájaros (digamos) y más de uno, pero no vi nueve, ocho, siete, seis, cinco, cuatro, tres o dos. Vi un número entre diez y uno, que no es nueve, ocho, siete, seis, cinco, etcétera. Ese número entero es inconcebible; ergo, Dios existe⁵⁶.

3.8 Novela fragmentada

Estamos de acuerdo con Guillermo Siles en su comparación de los microrrelatos con la novela, siguiendo a Bajtin, que califica a esta última como “un género elástico y plurilingüe, capaz de absorber y fagocitar otros géneros, técnicas, convenciones y modalidades textuales, tanto literarios como extraliterarios”⁵⁷, definición que podría aplicarse sin demasiada dificultad al microrrelato.

En el siglo XX han proliferado las novelas que rompen el orden lineal y cronológico decimonónico mediante digresiones que en algunas ocasiones podrían ser consideradas microrrelatos. *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar sería uno de los casos paradigmáticos. Como todos sabemos, es una novela con diferentes vías de lectura dividida en tres partes. “Del lado de allá”, que transcurre en París, “Del lado de acá”, en Buenos Aires y “De otros lados (capítulos prescindibles)”, miscelánea de citas, textos periodísticos, notas, textos narrativos, etc. incluido el célebre capítulo 68 en el que crea un nuevo lenguaje cambiando los nombres y los verbos por palabras inventadas y, sorprendentemente, somos capaces de comprenderlo:

⁵⁶LAGMANOVICH, David: *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico*, p. 76.

⁵⁷SILES, Guillermo: *El microrrelato hispanoamericano. La formación de un género en el siglo XX*, p. 281.

Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes. Cada vez que él procuraba relamar las incopelusas, se enredaba en un grimado quejumbroso y tenía que envulsionarse de cara al nóvalo, sintiendo cómo poco a poco las arnillas se espejunaban, se iban apeltronando, reduplimiento, hasta quedar tendido como el trimalciato de ergomanina al que se le han dejado caer unas filulas de cariaconcia. Y sin embargo era apenas el principio, porque en un momento dado ella se tordulaba los hurgalios, consintiendo en que él aproximara suavemente sus orfelunios. Apenas se entreplumaban, algo como un ulucordio los encrestoriaba, los extrayuxtaba y paramovía, de pronto era el clinón, la esterfurosa convulcante de las mátricas, la jadehollante embocapluvia del orgumio, los esproemios del merpasmo en una sobrehumítica agopausa. ¡Evohé! ¡Evohé!. Volposados en la cresta del murelio, se sentían balparamar, perlinos y márulos. Temblaba el troc, se vencían las marioplumas, y todo se resolviraba en un profundo pínice, en niolamas de argutendidas gasas, en carinias casi crueles que los ordopenaban hasta el límite de las gunfias⁵⁸.

Las tres partes vienen precedidas por un tablero de dirección en el que el autor nos recomienda un orden de lectura, que es sólo uno de los posibles. También nos plantea la posibilidad de leer la historia meramente narrativa de los personajes (las dos primeras partes) y prescindir de la tercera, aunque ésta sea en realidad la parte menos prescindible según los postulados de Cortázar:

Rayuela estaba justamente destinada a destruir esa noción, luchaba contra esta noción de relato hipnótico. Yo quería que el lector estuviera libre, lo más libre posible; se dice muchas veces, lo dice Morelli todo el tiempo, el lector tiene que ser un cómplice y no el lector-hembra⁵⁹.

La rayuela en sí misma es un puente que conecta la tierra con el cielo, crea un orden no evidente. El aparente desorden capitular de *Rayuela* es signo del cambio de concepción de la novela. Constituye una propuesta que hace referencia a saltarse el orden consecutivo. Nos demuestra que el orden no es necesario para hacer una novela, a pesar de que no pueda prescindir de cierto orden para no caer en el caos (por ejemplo, el hecho de colocar las palabras de izquierda a derecha y de arriba abajo en la página, aunque hasta esto lo subvierte en el capítulo en el que intercala los pensamientos de la Maga en una línea y una novela de Galdós en la siguiente y así de forma sucesiva).

⁵⁸ CORTÁZAR, Julio, *Rayuela*, p. 67.

⁵⁹ PICÓN GARFIELD, Evelyn: *Cortázar por Cortázar*. [On-line]: <http://www.sololiteratura.com/cor/cortazarpor.html> (Consulta: 26 de septiembre de 2012).

En suma, este tipo de novelas han dejado su impronta en el microrrelato puesto que han contribuido a crear un lector inconformista que trabaja para interpretar de forma correcta el texto y también juega con la inclusión de textos narrativos autónomos que podrían ser considerados microrrelatos según los criterios que estamos manejando en este trabajo.

3.9 Textos sacados de su contexto

Escritores muy aficionados al juego y a romper las convenciones literarias como Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo nos ofrecen una nueva posibilidad de creación de microrrelatos: en su *Antología de la literatura fantástica* toman fragmentos de otras obras y aislándolos e incluso añadiéndoles un título consiguen transformar los conceptos de creación y de autoría:

Las antologías en manos de estos escritores proponen una visión diferente y subversiva del hecho literario. Se inaugura «una creación distinta, basada más en poseer que en inventar, y un nuevo principio de autoría: ser autor de un texto consiste en descubrirlo, en adueñarse de él» (Esperanza López Parada: *Una mirada al sesgo. Literatura hispanoamericana desde los márgenes*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 1999, p. 68). Aduenarse de él y, añadiríamos nosotros, transformarlo ligeramente si fuera necesario, ya que el traslado a un nuevo contexto e incluso la adjudicación de títulos nunca pensados en el original son materia suficiente como para probar el deseo de ser «autores» al trío Borges-Bioy-Ocampo en un grado de participación superior al que se le supone a un antólogo convencional⁶⁰.

Es decir, el verdadero dueño del texto puede ser el propio lector, que, al guardarlo en su memoria literaria, es capaz de darle un nuevo sentido: “La lectura se convierte así en el centro, no sólo de un canon literario, sino de toda suerte de manipulación literaria”⁶¹. Los nuevos textos creados a través de la fragmentación de conjuntos más amplios se resemantizan convirtiéndose en microrrelatos.

⁶⁰ NAVASCUÉS, Javier: “Nuevos minicuentos para un nuevo canon: la *Antología de la literatura fantástica* de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo” en NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (Ed.): *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, p. 128.

⁶¹ NAVASCUÉS, Javier: “Nuevos minicuentos para un nuevo canon: la *Antología de la literatura fantástica* de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo” en NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (Ed.): *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, p. 126.

Sin embargo, este tipo de actuaciones quedarían fuera de la concepción de microrrelato que estamos manejando en este trabajo pues, como ya hemos adelantado, nos parecen originales como broma literaria, pero complican el objeto de estudio hasta el punto de que podrían aislarse fragmentos de infinitas obras y de ellos hacer microrrelatos, lo cual resulta absurdo para analizar el género, ya que tendríamos que estudiar todos los textos susceptibles de convertirse en microrrelato.

Sin embargo, la escritora Ana María Shua defiende esta posibilidad que, en el fondo, dota al lector de una capacidad comparable a la del escritor, él es el que dota de coherencia y significación a los textos al cambiar su contexto: “el cuento brevísimo no siempre es invención, a veces es descubrimiento. Hay cuentos brevísimos por aquí por allá, en los textos más insospechables, que aparecen como incrustaciones en otros géneros: para un buen cirujano es posible y es lícito extraerlos con habilidad y apropiarse de ellos”⁶².

Laura Pollastri analiza este tipo de fenómenos y señala el plagio que supone copiar unas líneas de la obra de otro autor y constituir las como otro texto autónomo aunque el problema está en que, debido a la brevedad de lo copiado, este hecho no podría ser legalmente considerado plagio a pesar de que su legitimidad sea dudosa:

Hay una sistemática dilapidación de las categorías, a través de un ejercicio diabólico que utiliza la norma para destituirla, que reclama del código para defenestrarlo: textos que utilizan la ley para ejercer su delincuencia. Estos textos son puestos en la frontera y posibilitan el contrabando de sentido, de género, de propiedad: no sólo lo favorecen, sino que lo suponen. Dramatizan las luchas de poder dentro del campo cultural: se trata de las prácticas textuales que se ejercen con las categorías de obra, corpus, canon, libro, autor. Creo que el fondo de la discusión no es si se puede hacer, ya que estamos ante hechos consumados, sino si es legítimo⁶³.

⁶² SHUA, Ana María: “Esas feroces criaturas” en ANDRES-SUÁREZ, Irene y RIVAS, Antonio: *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, p. 582.

⁶³ POLLASTRI, Laura: “Los extravíos del inventario: canon y microrrelato en Hispanoamérica” en NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (Ed.): *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, p. 59.

Borges, Bioy y Silvina incluyen en su antología el famoso texto “Sueño de la mariposa”, que ha establecido una línea temática seguida por numerosos escritores de microrrelatos: la onírica.

SUEÑO DE LA MARIPOSA

Chuang Tzu soñó que era una mariposa. Al despertar ignoraba si era Tzu que había soñado que era una mariposa o si era una mariposa y estaba soñando que era Tzu⁶⁴.

También tenemos el ejemplo de Raúl Brasca y Luis Chitarroni que en su *Antología del cuento breve y oculto* escriben en el prólogo que a la hora de elegir textos no les detuvieron géneros ni clasificaciones y toman los microrrelatos de poemarios, ensayos, biografías, recetarios y libros de instrucciones porque para ellos es el lector el que los configura. Así lo explica el propio Brasca:

Si vos leés la revista El Cuento o las revistas colombianas que se dedicaron a la microficción exclusivamente, como Ekuóreo, A la topa tolondra, o las antologías como los Cuentos breves y extraordinarios de Borges... Todas publican recortes y miniaturas escritas como tales sin diferenciar unos de otras. Los Cuentos breves y extraordinarios son casi todos recortes. La microficción nació y se desarrolló en esas dos vertientes mezcladas siempre. ¡Y no sé por qué demonios! Ahora hay gente que la quiere restringir a la pieza hecha individualmente, y a veces hasta le exigen que sea un cuentito. Quieren convertirla en un cuentito brevísimo, con lo cual le quitarían toda su riqueza⁶⁵.

3.10 Textos extraliterarios

Los microrrelatos se nutren de todo tipo de textos: noticias periodísticas, publicidad, manuales de instrucciones, canciones, recetas de cocina, relaciones de *dramatis personae*, telegramas, carteleras y críticas cinematográficas, adivinanzas, pies de fotos, plegarias, santorales, fes de erratas, epitafios... Cualquier manifestación textual es susceptible de ser parodiada por el microrrelato.

⁶⁴ BIOY CASARES, Adolfo, BORGES, Jorge Luis y OCAMPO, Silvina (eds.): *Antología de la literatura fantástica*, p. 129.

⁶⁵ DELAFOSSE, Émilie: “Entrevista a Raúl Brasca: Dentro de la microficción se da un solapamiento de géneros” en *El Cuento en Red*, N°22: Otoño, 2010 [On-line]. <http://cuentoenred.xoc.uam.mx>. (Consulta: 1 de febrero de 2011).

Los manuales de instrucciones que Cortázar incluye en *Historias de cronopios y de famas* son un clásico ejemplo de esto:

INSTRUCCIONES-EJEMPLOS SOBRE LA FORMA DE TENER MIEDO (JULIO CORTÁZAR):

En un pueblo de Escocia venden libros con una página en blanco perdida en algún lugar del volumen. Si un lector desemboca en esa página al dar las tres de la tarde, muere.

En la plaza del Quirinal, en Roma, hay un punto que conocían los iniciados hasta el siglo XIX, y desde el cual, con luna llena, se ven moverse lentamente las estatuas de los Dióscuros que luchan con sus caballos encabritados.

En Amalfi, al terminar la zona costanera, hay un malecón que entra en el mar y la noche. Se oye ladrar a un perro más allá de la última farola.

Un señor está extendiendo pasta dentífrica en el cepillo. De pronto ve, acostada de espaldas, una diminuta imagen de mujer, de coral o quizá de miga de pan pintada.

Al abrir el ropero para sacar una camisa, cae un viejo almanaque que se deshace, se deshoja, cubre la ropa blanca con miles de sucias mariposas de papel.

Se sabe de un viajante de comercio a quien le empezó a doler la muñeca izquierda, justamente debajo del reloj de pulsera. Al arrancarse el reloj, saltó la sangre: la herida mostraba la huella de unos dientes muy finos.

El médico termina de examinarnos y nos tranquiliza. Su voz grave y cordial precede los medicamentos cuya receta escribe ahora, sentado ante su mesa. De cuando en cuando alza la cabeza y sonríe, alentándonos. No es de cuidado, en una semana estaremos bien. Nos arrellanamos en nuestro sillón, felices, y miramos distraídamente en torno. De pronto, en la penumbra debajo de la mesa vemos las piernas del médico. Se ha subido los pantalones hasta los muslos, y tiene medias de mujer.

Los microrrelatos también pueden parecerse a textos científicos como el siguiente de Eugenio Mandrini:

PRUEBA DE VUELO

Si evaporada el agua el nadador todavía se sostiene, no cabe duda: es un ángel⁶⁶.

⁶⁶ LAGMANOVICH, David: "La extrema brevedad: microrrelatos de una y dos líneas" en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. [On-line]. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/exbreve.html>. (Consulta: 31 de octubre de 2012).

De hecho, pueden imitar a los graffitis que encontramos por la calle, como éste de Orlando Enrique Van Bredam:

GRAFFITI

Es fácil juntar de nuevo a Los Beatles. Sólo se necesitan tres balazos⁶⁷.

Leamos éste con forma de problema matemático de Shua:

TRIÁNGULO AMOROSO

A ama a B que ama a C. Como se observa a simple vista, B está embarazada. Determine el sexo de A y C y enumere todas las combinaciones posibles en cuanto a las preferencias sexuales en los vértices del triángulo ABC considerando que no hace falta amor para provocar un embarazo y que hay en el alfabeto tantas otras letras, en el universo, tantos dispares alfabetos⁶⁸.

CUESTIONARIO

¿cómo concibe usted el universo?

¿piensa que la vida es una casualidad o una casualidad química?

¿cree usted en la permanencia de su yo?

¿se considera una personalidad singular?

¿en qué medida se cree determinante de su destino?

¿se siente individuo de una especie biológica?

¿cree usted en la razón limitada o ilimitada?

¿se siente predominantemente sujeto u objeto?

¿sería capaz de matar a otros hombres?

(tache lo que no corresponda)

por razones políticas

por razones morales o religiosas

por desprecio

por odio

por compasión

para asegurar su supervivencia

¿qué distancia hay entre su vida mental y su vida social?

¿de poder, quisiera volver al pasado o saltar a un futuro remoto?

indique sus obsesiones predominantes:

⁶⁷ LAGMANOVICH, David: *El microrrelato. Teoría e historia*, p. 74.

⁶⁸ SHUA, Ana María: *Temporada de fantasmas*, p. 17.

económicas

sexuales

filosóficas

afectivas

fácticas

otras

¿cree que el espíritu mitiga el hambre?

¿qué posee para usted más realidad: lo que está dentro o fuera de su cuerpo?

¿quién es más real: un centauro o un anónimo contemporáneo de Sócrates?⁶⁹

⁶⁹ YURKIEVICH, Saúl: *Trampantojos*, pp.38-39.

4 TIPOLOGÍA DE LOS MICRORRELATOS

Los microrrelatos hispanoamericanos provienen tanto de la tradición popular (oral, colectiva, en la que el narrador es un intermediario que transmite las historias de la comunidad) como de la culta (escrita, individual, producto de la imaginación de un autor concreto), de ahí también su hibridación genérica.

Exploremos los diversos tipos de microrrelatos según dos expertos en el tema con los que estamos de acuerdo: David Lagmanovich y Francisca Nogurol.

4.1 Según David Lagmanovich

Lagmanovich distingue tres tipos de microrrelatos: “reescritura y parodia”, el discurso sustituido y el lenguaje emblemático. El primer tipo lo explica de la siguiente manera:

La forma breve está siendo usada, repito, para una tarea de recreación de las construcciones narrativas fundamentales de nuestra cultura. Esta es una de las modalidades principales del microrrelato en la narrativa hispanoamericana contemporánea: ejercicios de reescritura⁷⁰.

Y si hablamos de reescritura es casi imposible no citar a un autor que cultivó este método hasta la saciedad: Marco Denevi. Este autor reescribe la mitología, la historia, la literatura... porque para él la versión que conocemos de los hechos es sólo una posibilidad entre muchas, por eso subvierte las versiones oficiales de los diferentes asuntos mediante la parodia y esto es lo que hace con *El Quijote*:

EPIDEMIA DE DULCINEAS EN EL TOBOSO

El peligro está en que, más tarde o más temprano, la noticia llegue al Toboso. Llegará convertida en la fantástica historia de un joven apuesto y rico

⁷⁰ LAGMANOVICH, David: “Hacia una teoría del microrrelato hispanoamericano” en *Revista Interamericana de Bibliografía*. XLVI, 1-4, [On-line]: http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo2/index.aspx?culture=es&navid=201 (Consulta: 26 de septiembre de 2012).

que, perdidamente enamorado de una dama tobosina, ha tenido la ocurrencia (para algunos, la locura) de hacerse caballero andante.

Las versiones, orales y disímiles, dirán que don Quijote se ha prendado de la dama sin haberla visto sino una sola vez y desde lejos. Y que, ignorando cómo se llama, le ha dado el nombre de Dulcinea. También dirán que en cualquier momento vendrá al Toboso a pedir la mano de Dulcinea.

Entonces las mujeres del Toboso adoptan un aire lánguido, ademanes de princesa, expresiones soñadoras, posturas hieráticas. Se les da por leer poemas de un romanticismo exacerbado. Si llaman a la puerta sufren un soponcio. Andan todo el santo día vestidas de lo mejor. Bordan ajuares infinitos. Algunas aprenden a cantar o a tocar el piano. Y todas, hasta las más feas, se miran en el espejo y hacen caras.

No quieren casarse. Rechazan ventajosas propuestas de matrimonio. Frunciendo la boca y mirando lejos, le dicen al candidato: "Disculpe, estoy comprometida con otro". Si sus padres les preguntan a qué se debe esa actitud, responden: "No pretenderán, que me case con un cualquiera". Y añaden: "Felizmente no todos los hombres son iguales".

Cuando alguien narra en su presencia la última aventura de don Quijote, tienen crisis histéricas de hilaridad o de llanto. Ese día no comen y esa noche no duermen. Pero el tiempo pasa, don Quijote no aparece y las mujeres del Toboso han empezado a envejecer. Sin embargo, siguen bordando al extremo de leer el libro de Cervantes y juzgarlo un libelo difamatorio⁷¹.

El segundo tipo de microrrelatos es denominado por Lagmanovich como "el discurso sustituido" y en él engloba microrrelatos cuya esencia son los juegos con el lenguaje. El discurso habitual deja lugar a neologismos, palabras inventadas que fuerzan al lector a intentar comprender el mensaje mediante la similitud entre palabras o usando la lógica gramatical. Normalmente el escritor combina estos vocablos con otros ya existentes en nuestra lengua. En este tipo de textos la brevedad se hace requisito indispensable, pues si no fuese por ella quizá no se conseguiría mantener la atención del lector en un texto a primera vista ininteligible.

Como ejemplo de discurso sustituido debemos recordar a Cortázar, que crea textos como el famoso capítulo 68 de *Rayuela*, que ya hemos citado, o como éste de *Último round*:

LA INMISCUSIÓN TERRUPTA

⁷¹ DENEVI, Marco: *Falsificaciones. Obras completas*, tomo 4, p. 268.

Como no le melga nada que la contradigan, la señora Fifa se acerca a la Tota y ahí nomás le flamenca la cara de un rotundo mofo. Pero la Tota no es inane y de vuelta le arremulga tal acario en pleno tripolio que se lo ladea hasta el copo.

—¡Asquerosa!— brama la señora Fifa, tratando de sonsonarse el ayelmado tripolio que ademenos es de satén rosa. Revoleando una mazoca más bien prolapsa, contracarga a la crimea y consigue marivolarle un sueño a la Tota que se desporrona en diagonía y por un momento horadra el raire con sus abroncojantes bocinomias. Por segunda vez se le arrumba un mofo sin merma a flamencarle las mecochas, pero nadie le ha desmunido el encuadre a la Tota sin tener que alanchufarse su contragofia, y así pasa que la señora Fifa contrae una pica de miercolamas a media resma y cuatro peticuras de esas que no te dan tiempo al vocifugio, y en eso están arremulgándose de ida y de vuelta cuando se ve precivenir al doctor Feta que se inmoluye inclótumo entre las gladiofantas.

—¡Payahás, payahás!— crona el elegantiorum, sujetirando de las desmecrenzas empebufantes. No ha terminado de halar cuando ya le están manocruiendo el fano, las colotas, el rijo enjuto y las nalcunias, mofo que arriba y sueño al medio y dos miercolanas que para qué.

—¿Te das cuenta?— sinterruge la señora Fifa.

—¡El muy cornaputo!— vociflama la Tota.

Y ahí nomás se recompalmean y fraternulian como si no se hubieran estado polichantando más de cuatro cafotos en plena tetamancia; son así las tofifas y las fitotas, mejor es no terrupearlas porque te desmunen el persiglotio y se quedan tan plopas⁷².

El tercer tipo consignado por Lagmanovich es “la escritura emblemática” con lo que se refiere a textos que transmiten una visión trascendente de la existencia humana que podrían ser interpretadas desde un punto de vista mítico o religioso. No son demasiado abundantes los ejemplos. Podemos contar con uno de la uruguayana afincada en España Cristina Peri Rossi en su microrrelato “Atlas” y citaremos otro del mexicano José Emilio Pacheco con un título clarificador:

JERICÓ

Al caminar por un sendero del otoño H pisa hojas que se rompen sobre el polvo. Brilla la luz del mediodía en los árboles. Las nubes hacen y deshacen formas heráldicas. A mitad del bosque H encuentra un sitio no alcanzado por la sequía. Tendido en ese manto de frescura mira el cielo, prende un cigarro, fuma, escucha el silencio del bosque. Nada interrumpe la serenidad. El orden se ha

⁷² LAGMANOVICH, David: “Hacia una teoría del microrrelato hispanoamericano” en *Revista Interamericana de Bibliografía*. XLVI, 1-4, [On-line]: http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo2/index.aspx?culture=es&navid=201 (Consulta: 26 de septiembre de 2012).

adueñado del mundo. H vuelve los ojos y mira los senderos en la hierba. Una caravana de hormigas se obstina en llevar hasta la ciudad subterránea el cuerpo de un escarabajo. Otras, cerca de allí, arrastran leves cargas vegetales, entrechocan sus antenas, acumulan partículas de arena en los médanos que protegen la boca del túnel. H admira la unidad del esfuerzo, la disciplina de mando, la energía solidaria. Pueden llevar horas o siglos en la tarea de abastecer el hormiguero. Quizá el viaje comenzó en un tiempo del que ya no hay memoria. Absortas en su afán las hormigas no se ocupan de H ni tratan de causarle el menor daño. Pero él, llevado de un impulso invencible, toma una hormiga con los dedos, la tritura con la uña del pulgar. Luego con la brasa del cigarro hiere a la caravana. Las hormigas sueltan la presa, rompen filas. El pánico y el desorden provocan placer en H. Calcina a las que tratan de ocultarse o buscan la oscuridad del hormiguero. Y cuando ningún insecto vivo queda en la superficie, aparta los tenues muros de arena y excava en busca de las galerías secretas, las salas y depósitos en que un pueblo entero sucumbe bajo el frenesí de la destrucción. Hurga con furia, inútilmente: los pasadizos se han disuelto en la tierra. Sin embargo H mató miles de hormigas y las sobrevivientes no recobrarán la superficie jamás. Antes de retirarse H junta la hierba seca y prende fuego a las ruinas. El aire se impregna de olor fórmico, arrastra cuerpos, fragmentos, cenizas. Ha transcurrido una hora y media. H alcanza las montañas que dominan la ciudad. Antes que la corriente negra lo devore, en un segundo, de pie sobre el acantilado puede ver la confusión, las llamas que todo lo destruyen, los muros incendiados, el fuego que baja del cielo, el hongo de humo y escombros que se levanta hacia el sol fijo en el espacio⁷³.

Posteriormente a este trabajo publicado en la *Revista Interamericana de Bibliografía*, en el prólogo de su antología *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico*, Lagmanovich añade un cuarto tipo de microrrelato que denomina el “discurso mimético”, que se refiere a los textos que intentan imitar el habla cotidiana acercándose a la otra vertiente: el discurso popular.

Por ejemplo, la comicidad del siguiente texto de Orlando Enrique Van Bredam recae en la pronunciación con seseo característica de Argentina en particular y de todo el español de América en general:

URDIMBRE

—¿Tu marido es celoso? —preguntó él.

—Sí. Mi marido es el oso que viene ahí -respondió ella.

⁷³ LAGMANOVICH, David: “Hacia una teoría del microrrelato hispanoamericano” en *Revista Interamericana de Bibliografía*. XLVI, 1-4, [On-line]: http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo2/index.aspx?culture=es&navid=201 (Consulta: 26 de septiembre de 2012).

En este otro texto de Anderson Imbert se imita el lenguaje popular, pero con una pretensión de verosimilitud:

ALAS

Yo ejercía entonces la medicina en Humahuaca.

Una tarde me trajeron a un niño descalabrado; se había caído por el precipicio de un cerro. Cuando para revisarlo le quité el poncho vi dos alas. Las examiné: estaban sanas. Apenas el niño pudo hablar le pregunté:

—¿Por qué no volaste, m'hijo, al sentirte caer?

—¿Volar? —me dijo—. ¿Volar, para que la gente se ría de mí?⁷⁴

Sitúa la historia en un lugar concreto y la pronunciación relajada de “m'hijo” también contribuye a dotar al texto de una gran verosimilitud.

4.2 Según Francisca Noguero

Noguero realiza en “Microrrelato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio” una brillante enumeración de los rasgos posmodernos que pueden localizarse en los microrrelatos que podemos considerar como características de éstos:

1) Escepticismo radical, consecuencia del descreimiento en los metarrelatos y en las utopías. Para demostrar la inexistencia de verdades absolutas, se recurre frecuentemente a la paradoja y el principio de contradicción.

2) Textos ex-céntricos, que privilegian los márgenes frente a los centros canónicos de la Modernidad. Esta tendencia lleva a la experimentación con temas, personajes, registros lingüísticos y formatos literarios que habían sido relegados hasta ahora a un segundo plano.

3) Golpe al principio de unidad, por el que se defiende la fragmentación frente a los textos extensos y se propugna la desaparición del sujeto tradicional en la obra artística.

4) Obras “abiertas”, que exigen la participación activa del lector, ofrecen multitud de interpretaciones y se apoyan en modos oblicuos de expresión como la alegoría.

⁷⁴ ANDERSON IMBERT, Enrique: *El grimorio*, p. 380.

5) Virtuosismo intertextual, reflejo del bagaje cultural del escritor y por el que se recupera la tradición literaria aunando el homenaje al pasado (pastiche) y la revisión satírica de éste (parodia).

6) Recurso frecuente al humor y la ironía, modalidades discursivas que adquieren importancia por definirse como actitudes distanciadoras, adecuadas para realizar el proceso de carnavalizar la tradición, fundamental en el pensamiento posmoderno⁷⁵.

Con respecto a la primera característica, el escepticismo radical, Francisca Noguerol nos pone como ejemplo las *Falsificaciones* de Denevi, en las que nos da posibles versiones sobre hechos que un autor, en un determinado momento, interpretó de una manera concreta. Sin embargo, para Denevi la “historia oficial” no es más que una posibilidad entre muchas y él nos da otras de una manera que podría ser considerada irreverente, por ejemplo, cuestionando el amor entre El Cid y Jimena:

EL CID Y JIMENA

Se amaron después de tantas dificultades que en el lecho nupcial les pareció que amarse no valía gran cosa⁷⁶.

Su escepticismo radical se hace patente en el último texto que cuestiona hasta su propia autoría y se hace pasar por un traductor que plagia los textos inspirándose en Cervantes probablemente:

FALSIFICACIÓN DE LAS FALSIFICACIONES

Cuando, traducido por cierto Marco Denevi, este libro salió publicado en la República Argentina, los nombres de los autores habían sido eliminados y críticos y lectores, todos en la luna, atribuyeron las falsificaciones a su inverecundo traductor⁷⁷.

La segunda característica, la de ser textos excéntricos podemos ejemplificarla con textos que tradicionalmente no han sido considerados literarios y, a pesar de ello,

⁷⁵ NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca: “Microrrelato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio”, *Revista Interamericana de Bibliografía*. XLVI, 1-4, [On-line]: http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo4/index.aspx?culture=es&navid=201 (Consulta: 26 de septiembre de 2012).

⁷⁶ DENEVI, Marco: *Falsificaciones. Obras completas*, tomo 4, p.280.

⁷⁷ *Ibíd.*, p.342.

también tienen cabida en la forma del microrrelato como los manuales de instrucciones en el *Historias de cronopios y de famas* de Julio Cortázar:

INSTRUCCIONES PARA SUBIR UNA ESCALERA

Nadie habrá dejado de observar que con frecuencia el suelo se pliega de manera tal que una parte sube en ángulo recto con el plano del suelo, y luego la parte siguiente se coloca paralela a este plano, para dar paso a una nueva perpendicular, conducta que se repite en espiral o en línea quebrada hasta alturas sumamente variables. Agachándose y poniendo la mano izquierda en una de las partes verticales, y la derecha en la horizontal correspondiente, se está en posesión momentánea de un peldaño o escalón. Cada uno de estos peldaños, formados como se ve por dos elementos, se sitúa un tanto más arriba y adelante que el anterior, principio que da sentido a la escalera, ya que cualquiera otra combinación producirá formas quizá más bellas o pintorescas, pero incapaces de trasladar de una planta baja a un primer piso.

Las escaleras se suben de frente, pues hacia atrás o de costado resultan particularmente incómodas. La actitud natural consiste en mantenerse de pie, los brazos colgando sin esfuerzo, la cabeza erguida aunque no tanto que los ojos dejen de ver los peldaños inmediatamente superiores al que se pisa, y respirando lenta y regularmente. Para subir una escalera se comienza por levantar esa parte del cuerpo situada a la derecha abajo, envuelta casi siempre en cuero o gamuza, y que salvo excepciones cabe exactamente en el escalón. Puesta en el primer peldaño dicha parte, que para abreviar llamaremos pie, se recoge la parte equivalente de la izquierda (también llamada pie, pero que no ha de confundirse con el pie antes citado), y llevándola a la altura del pie, se le hace seguir hasta colocarla en el segundo peldaño, con lo cual en éste descansará el pie, y en el primero descansará el pie. (Los primeros peldaños son siempre los más difíciles, hasta adquirir la coordinación necesaria. La coincidencia de nombre entre el pie y el pie hace difícil la explicación. Cuidese especialmente de no levantar al mismo tiempo el pie y el pie).

Llegando en esta forma al segundo peldaño, basta repetir alternadamente los movimientos hasta encontrarse con el final de la escalera. Se sale de ella fácilmente, con un ligero golpe de talón que la fija en su sitio, del que no se moverá hasta el momento del descenso⁷⁸.

Siguiendo a Noguerol, habíamos enunciado como tercera característica posmoderna la demolición del principio de unidad. Esto puede comprobarse en la desaparición del sujeto tradicional, un protagonista claro, muchas veces sustituido por deícticos que nos permiten contextualizar el microrrelato en cualquier tiempo, espacio o personaje que se nos ocurra. Podemos verlo en el famoso texto “El dinosaurio”, plagado

⁷⁸ CORTÁZAR, Julio: *Cuentos completos. Volumen I*, p. 416.

de deícticos sin un referente claro: el personaje es “él” y lo deducimos de la marca de persona del verbo (despertó), “todavía” nos habla de tiempo y “allí” de espacio. Pero, ¿cuáles? El lector puede elegir los que prefiera.

Otro ejemplo significativo podemos encontrarlo en este texto de Shua en el que el narrador reconoce abiertamente que es el lector el que debe unir deíctico y referente catalogando de esa manera al personaje como un ser divino o humano según opte por el pronombre de tercera persona en minúscula o mayúscula:

PECADOS DE JUVENTUD

—Era muy joven. Hoy no podría repetir tantos logros, ni los errores. Hoy me llevaría mucho más de seis días, tendría que descansar seguido, durante más tiempo. Qué raras que serían las semanas. Miren como me tiemblan las manos. Las criaturas—¿no son bellísimas?—ya no serían tan perfectas. Les habría insuflado un aliento menos vital quizás, pero también menos feroz.

Así habla, como siempre, y los muchachos, que lo conocen y, a su manera, lo quieren, le pagan otro vino para seguir escuchándolo.

—Se habla de los treinta y seis hombres rectos que justifican el mundo y evitan la aniquilación, qué poca imaginación tiene la gente, nadie piensa en ustedes, ¿quién tiene ganas de mandarles un diluvio, una lluvia de azufre a los amigos?

Los muchachos sonríen, le palmean la espalda, le piden al mozo otra vuelta de anís Ocho Hermanos, son casi tan viejos como Él, o quizás como él, el narrador no tiene opinión propia en este caso⁷⁹. (50)

También podríamos señalar un texto de Cortázar en el que los personajes tan sólo aparecen por medio de los morfemas personales de los verbos:

ELECCIONES INSÓLITAS

No está convencido.

No está para nada convencido.

Le han dado a entender que puede elegir entre una banana, un tratado de Gabriel Marcel, tres pares de calcetines de nilón, una cafetera garantida, una rubia de costumbres elásticas, o la jubilación antes de la edad reglamentaria, pero sin embargo no está convencido.

Su reticencia provoca el insomnio de algunos funcionarios, de un cura y de la policía local.

⁷⁹ SHUA, Ana María: *Botánica del caos*, p. 50.

Como no está convencido, han empezado a pensar si no habría que tomar medidas para expulsarlo del país.

Se lo han dado a entender, sin violencia, amablemente.

Entonces ha dicho: "En ese caso, elijo la banana."

Desconfían de él, es natural.

Hubiera sido mucho más tranquilizador que eligiese la cafetera, o por lo menos la rubia.

No deja de ser extraño que haya preferido la banana.

Se tiene la intención de estudiar nuevamente el caso⁸⁰.

En otras ocasiones es el propio autor el que se ha convertido en personaje, como en el conocido texto: "Borges y yo" que citamos más adelante.

Incluso Brasca utiliza los pronombres de primera y tercera persona de singular para no nombrar a sus personajes, sino que podríamos identificarnos con ellos cualquiera de nosotros:

AMOR I

A ella le gusta el amor. A mí no. A mí me gusta ella, incluido, claro está, su gusto por el amor. Yo no le doy amor. Le doy pasión envuelta en palabras, muchas palabras. Ella se engaña, cree que es amor y le gusta; ama al impostor que hay en mí. Yo no la amo y no me engaño con apariencias, no la amo a ella. Lo nuestro es algo muy corriente: dos que perseveran juntos por obra de un sentimiento equívoco y de otro equivocado. Somos felices⁸¹.

Los microrrelatos también son obras "abiertas", en el sentido en que sólo el lector puede otorgarles su sentido último. Y no se conforman con un lector cualquiera, sino que ha de ser alguien culto que maneje las fuentes de nuestra tradición para ser capaz de interpretar el texto llegando al mismo sitio al que pretendía conducirle el autor que lo escribió. El microrrelato no puede comprenderse si lo aislamos del bagaje cultural que lo sustenta. Por ejemplo, para interpretar de forma correcta este

⁸⁰ CORTÁZAR, Julio: *Último round*, p. 334.

⁸¹ BRASCA, Raúl: *Microficciones*, [On-line]: <http://www.literaturas.com/1Hiperbreve2002RBrasca.htm#MICROFICCIONES> (Consulta: 26 de septiembre de 2012).

microrrelato de Borges, el lector debe tener conocimientos acerca de la Guerra de Secesión norteamericana, del poeta John Donne, de *El Quijote*, etc.:

NOTA PARA UN CUENTO FANTÁSTICO

En Wisconsin o en Texas o en Alabama los chicos juegan a la guerra y los dos bandos son el Norte y el Sur. Yo sé (todos lo saben) que la derrota tiene una dignidad que la ruidosa victoria no merece, pero también sé imaginar que ese juego, que abarca más de un siglo y un continente, descubrirá algún día el arte divino de destejer el tiempo o, como dijo Pietro Damiano, de modificar el pasado.

Si ello acontece, si en el decurso de los largos juegos el Sur humilla al Norte, el hoy gravitará sobre el ayer y los hombres de Lee serán vencedores en Gettysburg en los primeros días de julio de 1863 y la mano de Donne podrá dar fin a su poema sobre las transmigraciones de un alma y el viejo hidalgo Alonso Quijano conocerá el amor de Dulcinea y los ocho mil sajones de Hastings derrotarán a los normandos, como antes derrotaron a los noruegos, y Pitágoras no reconocerá en un pórtico de Argos el escudo que usó cuando era Euforbo⁸².

La quinta característica, denominada por Noguero "virtuosismo intertextual", hace referencia a la importancia de la tradición para comprender los microrrelatos, pero en dos direcciones contrapuestas. Por un lado, estos textos podrían ser calificados de conservadores en el sentido de que renuevan obras del pasado mediante su reescritura; aunque, por otro, podrían considerarse subversivos si analizamos el componente de parodia y de reinterpretación que suelen tener inherente.

Los microrrelatistas utilizan la tradición también como recurso para conseguir la economía narrativa. Los personajes y hechos de la tradición, al ser conocidos por el lector, evitan que el autor tenga que contextualizar y dar demasiadas explicaciones. Con sólo nombrar un personaje conocido evoca en el que lo lee toda una serie de relaciones intertextuales como por ejemplo podemos comprobar en las versiones sobre un mismo cuento, como las cuatro variaciones sobre "Cenicienta" de Ana María Shua, por ejemplo.

⁸² EPPLE, Juan Armando: *Brevísima relación. Nueva antología del microcuento hispanoamericano*, p. 70.

La sexta y última característica de las propuestas por Francisca Noguerol es el humor y la ironía, que, en numerosas ocasiones, tienen mucho que ver con la extensión breve del microrrelato, que hace que notemos de forma más intensa estos recursos. Dos de las autoras que impregnan sus microrrelatos de humor son Ana María Shua (“Bebé voraz”) y Luisa Valenzuela (“Este tipo es una mina”):

BEBÉ VORAZ

De vez en cuando, casi involuntariamente, el bebé muerde el pezón. Después sigue mamando. La madre lanza un breve grito pero inmediatamente recupera su placidez. Aunque progresivamente pálida, debilitada, mamá extraña durante el día a ese bebé gordo y rosado que sólo llega de noche, que se va gateando por el jardín poco antes del amanecer⁸³.

ESTE TIPO ES UNA MINA

No sabemos si fue a causa de su corazón de oro, de su salud de hierro, de su temple de acero o de sus cabellos de plata. El hecho es que finalmente lo expropió el gobierno y lo está explotando. Como a todos nosotros⁸⁴.

En los ejemplos de estas magníficas escritoras el final supone una vuelta de tuerca que arranca la sonrisa del lector.

⁸³ SHUA, Ana María: *Casa de geishas*, p. 115.

⁸⁴ LAGMANOVICH, David: *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico*, p. 257.

5 CARACTERÍSTICAS

Con respecto a sus características, hay un mayor consenso entre los críticos que en el nombre o el género del microrrelato. La brevedad es la más señalada y también destacan el humor y la intertextualidad.

Dolores Koch en su artículo “¿Microrrelato o minicuento? ¿Minificción o hiperbreve?” resume las características de este tipo de texto en tres:

1. Una prosa sencilla, cuidada y precisa, pero bisémica.
2. Un humorismo escéptico, que utiliza como recursos narrativos la paradoja, la ironía y la sátira.
3. Rescate de formas literarias antiguas, como fábulas y bestiarios, e inserción de formatos nuevos no literarios de los medios modernos de comunicación⁸⁵.

Suponemos que con prosa bisémica se refiere al hecho de que cada palabra es fundamental en estos textos tan breves y, como el lenguaje es cuestionado, en muchas ocasiones las expresiones hechas y clichés lingüísticos se usan en su sentido literal y no en el figurado, con lo cual se descargan de toda connotación o también puede hacerse justo al revés.

Citemos un texto sin título de *La sueñera* de Shua frecuentemente antologado que sirve también para reflexionar sobre la importancia del lenguaje sobre todo porque sin inventar ninguna palabra ni sustituir el discurso, esta autora consigue que el lector medio no comprenda el significado debido al uso de la jerga marinera.

¡Arriad el foque!, ordena el capitán. ¡Arriad el foque!, repite el segundo.
 ¡Orzad a estribor!, grita el capitán. ¡Orzad a estribor!, repite el segundo.
 ¡Cuidado con el bauprés!, grita el capitán. ¡El bauprés!, repite el segundo.
 ¡Abatid el palo de mesana!, grita el capitán. ¡El palo de mesana!, repite el segundo. Entretanto, la tormenta arrecia y los marineros corremos de un lado a

⁸⁵ KOCH, Dolores: “¿Microrrelato o minicuento? ¿minificción o hiperbreve?” en NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (Ed.): *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, p. 48.

otro de la cubierta, desconcertados. Si no encontramos pronto un diccionario, nos vamos a pique sin remedio⁸⁶.

Con respecto al humorismo, la propia Dolores Koch estudia los recursos utilizados en los microrrelatos para conseguir el humor en el artículo: *Microrrelatos: Doce recursos más para hacernos sonreír*. Estos recursos consisten en transgredir los géneros, sorprender al lector con una lógica inesperada (las “vueltas de tuerca” al final), realizar un cambio de contexto que rompa las expectativas del lector, contrastar presente y pasado, concretar una metáfora o dicho popular, escamotear el significado de una frase hecha, utilizar un formato popular, no literario, usar una lógica desviada, hacer falsas atribuciones, el uso de la ironía, la desacralización de personajes conocidos y la creación de una perspectiva infrecuente o única.

Podemos poner como ejemplo de humorismo estos textos de Ana María Shua en los que transgrede los géneros ya que parece que va a contar un cuento de hadas (cumple la tercera característica de Koch) y, al mismo tiempo, da una vuelta de tuerca al final con la que logra sorprender al lector:

SAPO Y PRINCESA I

Si una princesa besa a un sapo y el sapo no se transforma en príncipe, no nos apresuremos a descartar al sapo. Los príncipes encantados son raros, pero tampoco abundan las auténticas princesas⁸⁷.

SAPO Y PRINCESA II

Ahora que conocemos el desarrollo de la historia, nos resulta fácil afirmar, admonitoriamente, que la excesiva princesa debió contentarse con el primer milagro. Pero, habiéndose transformado el sapo en un apuesto príncipe, cómo refrenar su natural impulso de besar al príncipe, que se convirtió nueva y definitivamente en sapo⁸⁸.

⁸⁶ SHUA, Ana María: *La sueñera*, p. 117.

⁸⁷ SHUA, Ana María: *Casa de geishas*, p. 87.

⁸⁸ *Ibíd.*, p. 88.

En estas relecturas, el humor ocupa un papel fundamental, ya que despoja a la historia de solemnidad y contribuye al distanciamiento del lector. “Sapo y princesa III” y “Sapo y princesa IV” se basan en el efecto “bola de nieve,” que lleva al final narcisista del primer micro-relato y al divertido desenlace del segundo:

Envalentonada por su primer éxito con el sapo, la princesa dedica sus días a besar a los burros, a las arañas, a los buitres, a los gusanos, a los jabalíes, a las víboras, a los caracoles y a los palafreneros, obteniendo, hay que reconocerlo, alguna ocasional transformación (bajo la celosa mirada del príncipe): un jabalí convertido en víbora, algún buitre que pasa a ser caracol, y la siempre renovada esperanza de los palafreneros, que sueñan con transformarse en herederos del trono⁸⁹.

En estas revisiones, los personajes reflejan frecuentemente su conocimiento de la historia que protagonizan. “Para princesa muy lectora,” incluido en la sección “Casa de geishas,” presenta un sapo dispuesto a satisfacer las necesidades de quien así lo requiera:

PARA PRINCESA MUY LECTORA

A tal punto están previstos todos los deseos y provisto todo lo necesario para satisfacerlos, que se incluye entre el personal a un sapo bien alimentado para princesas que deseen experimentar ciertos trucos o intentar mutaciones. Después de veinte princesas se lo reemplaza por uno recién salido del estanque. De acuerdo con el resultado de las experiencias, al anterior se lo entierra o se le rinde pleitesía⁹⁰ (56).

Lauro Zavala coincide con las características de Koch y añade una más, que denomina metaficción:

En el estudio de estos minicuentos es necesario considerar, además de la brevedad extrema, los siguientes elementos característicos: a) diversas estrategias de intertextualidad (hibridación genérica, silepsis, alusión, citación y parodia).

b) diversas clases de metaficción (en el plano narrativo: construcción en abismo, metalepsis, diálogo con el lector) (en el plano lingüístico juegos de lenguaje como lipogramas, tautogramas o repeticiones lúdicas).

⁸⁹ *Ibíd.*, p. 90.

⁹⁰ *Ibíd.*, p. 56.

- c) diversas clases de ambigüedad semántica (final sorpresivo o enigmático).
- d) diversas formas de humor (intertextual) y de ironía (necesariamente inestable)⁹¹.

Con respecto a la ironía, Zavala nos ofrece una cita de Wayne Booth –estudioso imprescindible para profundizar en el tema con su *A Rethorics of Irony*- que afirma que la ironía actúa “«oscureciendo lo que es claro, mostrando el caos donde había orden, liberando por medio de la destrucción del dogma o destruyendo al revelar el inevitable germen de negación que hay en toda afirmación» (W. Booth 1974, IX)”⁹².

La ironía supone la yuxtaposición de distintas perspectivas: “una perspectiva explícita, que *aparenta* describir una situación, y una perspectiva implícita, que *muestra* el verdadero sentido paradójico, incongruente o fragmentario de la situación observada”⁹³.

Para entender la ironía hay que distinguir previamente los distintos niveles de verosimilitud, es decir, las convenciones que siguen los escritores para establecer relaciones entre los enunciados y sus referentes y que, de alguna manera, se transgreden al utilizar dicha ironía.

El primer nivel de verosimilitud propuesto por Jonathan Culler⁹⁴ se basa en el mundo real, entendido como un discurso referencial regido por unas determinadas reglas. Este nivel es el más usado entre los escritores y perfectamente reconocible por el lector modelo.

En el segundo nivel de verosimilitud se encuentran los estereotipos que nos permiten generalizar en las diferentes culturas.

⁹¹ ZAVALA, Lauro: *Cartografías del cuento y la minificción*, p. 99.

⁹² ZAVALA, Lauro: *Ibíd.*, p. 239.

⁹³ ZAVALA, Lauro: *Ibíd.*, p. 243.

⁹⁴ La exposición que sigue está inspirada en el capítulo “Convención y naturalización” de *La poética estructuralista* de J. Culler.

El tercer nivel se apoya en las reglas del género literario (convenciones discursivas que expresan una determinada visión del mundo y de la narrativa) y es en este nivel donde se sitúa la llamada ironía “narrativa” que se manifiesta mediante la “construcción en abismo” o relato dentro del relato en los que narrador, autor y lector interactúan. A veces el personaje es el propio lector como en la estupenda novela de Calvino *Si una noche de invierno un viajero* o se habla de un texto que resulta ser el mismo que tiene delante el lector.

Zavala incluye también la parodia dentro de este nivel de verosimilitud:

Indudablemente la parodia, como un recurso metaficcional, puede ser considerada como un “espejo crítico”, inevitablemente irónico, de las convenciones de la escritura y la lectura de la ficción (...) La ironía es, entonces, la estrategia más compleja de la recuperación del sentido y de coherencia textual e intertextual. La yuxtaposición de perspectivas que la caracterizan es una manera de apostar, a la vez, las convenciones que el lector es capaz de reconocer (como lo «real», lo «natural» o lo «genérico») y un distanciamiento ante estas mismas convenciones⁹⁵.

A la hora de percibir la ironía, la figura del lector vuelve a cobrar relevancia y nos enfrenta a la dicotomía entre *interpretación* (siguiendo la terminología de Eco) en el sentido de decodificación por parte del lector de lo que el autor pretende decir (*intentio auctoris*) y *uso*, que deja atrás al autor y al texto para que prevalezca la visión del lector (*intentio lectoris*).

Si todo texto es el producto de la intertextualidad, la ficción moderna tiende a exhibir, entre otros recursos, una intertextualidad irónica, lo cual es en sí mismo una forma de metaficcionalidad y de reflexión sobre la naturaleza de la modernidad a la que pertenece esta escritura⁹⁶.

Linda Hutcheon propone la existencia de once formas de la ironía según en las estrategias en las que se base ésta que no vamos a parafrasear pues Hutcheon las explica de forma clara.

⁹⁵ ZAVALA, Lauro: *Cartografías del cuento y la minificción*, p. 250.

⁹⁶ ZAVALA, Lauro: *Ibíd.*, pp. 258-259.

Siguiendo un orden de menor a mayor fuerza, las formas y funciones de la ironía son las siguientes:

- 1) Retórica (empleada sólo para enfatizar una idea).
- 2) Humorística (juegos con el lenguaje).
- 3) Autodenigratoria (para sugerir que lo inferior tiene su propia superioridad).
- 4) Autoprotectiva (afirmación seguida de la frase "Sólo estaba siendo irónico").
- 5) Evasiva (próxima a la mentira, pero con intención de ser descubierta).
- 6) Elitista (cuyo fin es separar a los iniciados de los ignorantes).
- 7) Mistificadora (opuesta a las formas y actitudes convencionales).
- 8) Desestabilizadora (similar a la ironía inestable y a la aporía desconstruccionista: aceptación posmoderna de que la paradoja y la provisionalidad son inevitables).
- 9) Oposicional (subversión en el interior y en contra de lo dominante en clase, raza, género e identidad).
- 10) Correctiva (satírica).
- 11) Corrosiva (agresivamente negativa)⁹⁷.

El uso de la ironía impide que la lectura del microrrelato sea literal e incita al lector a la sospecha, a la suspicacia, a intentar desvelar significados más allá de los obvios.

5.1 Intensidad

LA BREVEDAD

“Me convenzo ahora de que la brevedad es una entelequia
cuando leo una línea y me parece más larga que
mi propia vida, y cuando después leo una novela
y me parece más breve que la muerte”.

Gabriel Jiménez Emán
Los 1.001 cuentos de una línea

La característica más señalada por los autores y la que se percibe de forma inmediata es la brevedad, aunque algunos como Lagmanovich prefieren hablar de concisión. Este es también el caso de Raúl Brasca:

⁹⁷ ZAVALA, Lauro: *Ibíd.*, pp. 356-357.

Llamo *suficiencia narrativa* a la autonomía de lo narrado, a la independencia del microcuento respecto de todo dato externo a él como no sean referencias culturales comunes al universo de lectores al que va dirigido. Esto vale incluso para los cuentos brevísimos recortados de textos mayores, en los que el recorte mismo y el título que, en general, se le provee resignifican el texto. *Concisión* reúne los conceptos de *brevedad* y *precisión*. La *intensidad expresiva* está ligada a la *concisión* (en el sentido de que aquello que se encuentra más concentrado es también más potente) y depende mucho de la estrategia que sigue el narrador para lograr eficacia⁹⁸.

Resulta primordial resaltar la idea de intensidad, puesto que no tiene sentido fijar una extensión inamovible para este tipo de textos que no tenga en cuenta otros requisitos como que su extensión está subordinada a las necesidades narrativas y condicionada también por el formato de impresión.

No podemos olvidar una regla tomada de la física: a mayor brevedad, mayor intensidad, ya que el impacto será mayor en el lector. Para ilustrar esta idea, podemos recordar la comparación de Violeta Rojo ya mencionada identificando el cuento con una pelota de fútbol y el microrrelato (o minicuento, como lo llama ella) con una de béisbol; el golpe siempre nos dolerá más con la de béisbol puesto que, al adquirir mayor velocidad, el impacto contra nuestro cuerpo necesariamente es mayor.

Koch también insiste en la importancia de la intensidad y compara la tradición de antologías en español con la que han establecido las escritas en inglés:

“Determinar la extensión del microrrelato, en nuestro idioma, nunca ha sido primordial. Nos interesa la intensidad, el lenguaje sugerente y preciso, el juego de ideas. En inglés, en cambio, aunque el microrrelato no ha generado el mismo entusiasmo, se han publicado varias antologías donde la clasificación es sólo numérica”⁹⁹.

⁹⁸ BRASCA, Raúl: “Los mecanismos de la brevedad: constantes, variables y tendencias en el microcuento” en *El cuento en red*, [On-line]: <http://cuentoenred.xoc.uam.mx> (Consulta: 26 de septiembre de 2012).

⁹⁹ KOCH, Dolores: “¿Microrrelato o minicuento? ¿minificción o hiperbreve?” en NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (Ed.): *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, p. 50.

5.2 Narratividad

Consideramos microrrelatos tan sólo los textos que cumplan con los principios de la narratividad, es decir, que traten sobre uno o varios personajes que realizan unas acciones en un lugar y un espacio determinados. De todas formas, no podemos olvidar que debido a que la característica indiscutible de este tipo de textos es la brevedad, en muchos casos alguno de estos elementos de la narración puede estar elidido.

Tal y como apuntan Irene Andrés-Suárez y Antonio Rivas en el prólogo al libro *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*: “No hay microrrelato sin una historia, sin una trama, sin una acción, sustentada en un conflicto y en un cambio de situación y de tiempo, aunque sean mínimos”¹⁰⁰.

La narrativa se caracteriza por diferentes rasgos. Uno de ellos es que, de forma implícita o explícita, se pide al lector que no se interese por la veracidad de los hechos contados; el criterio para juzgarlos es la verosimilitud; es decir, que sean creíbles, no que sucedieran de verdad. Por supuesto, también hacen falta unos personajes (con o sin nombre propio; en los microrrelatos abundan los que tan sólo se identifican con un pronombre personal) que llevan a cabo unas acciones localizadas espaciotemporalmente cuya secuencia llega a su fin: el estado inicial se modifica.

De esta manera, eliminamos del corpus todo tipo de textos aforísticos, ensayos, poemas, etc. para centrarnos en los ficcionales. Esta misma idea es confirmada por uno de los mayores expertos en microrrelato, David Lagmanovich: “Cuando un microtexto es ficcional, y cuando la consiguiente minificción es esencialmente narrativa, estamos en la presencia de un microrrelato”¹⁰¹.

¹⁰⁰ ANDRÉS-SUÁREZ, Irene y RIVAS, Antonio: *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, p. 19.

¹⁰¹ LAGMANOVICH, David: *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico*, p. 31.

5.3 Carácter proteico

En la *Odisea* Proteo es un dios del mar que se encarga de apacentar los rebaños de animales marinos de Poseidón. Y el adjetivo proteico, con el que se califica al microrrelato especialmente después de las publicaciones de Violeta Rojo, hace referencia a su capacidad de metamorfosearse: Proteo puede convertirse en cualquier elemento, planta o animal que desee. Usa este poder para huir de los humanos que le preguntan, ya que tiene el don profético:

El minicuento posee carácter proteico, de manera que puede adoptar distintas formas genéricas y suele establecer relaciones intertextuales tanto con la literatura (especialmente con formas arcaicas) como con formas de escritura no literarias.

El carácter proteico o des-generado del minicuento y la brevedad constituyen para nosotros sus rasgos diferenciales más importantes, aunque cumplen funciones distintas. La brevedad constituye su característica primordial en el sentido de que lo distingue a simple vista y, además, genera otras de sus características: debido a ella el lenguaje del minicuento es preciso, su anécdota comprimida y es necesario el uso de cuadros (*frames*). El carácter proteico por su parte es una característica muy importante y común aunque no general a todos los minicuentos. Es importante porque por una parte lo define pero también lo ‘in-define’. Es muy común que los minicuentos sean genéricamente ambiguos, pero esto ha ocasionado, por ejemplo, que no se lo considere un cuento¹⁰².

Cuando Violeta Rojo habla de cuadros, se refiere a las relaciones metaliterarias e intertextuales de los microrrelatos con la tradición, con sus diferentes textos o motivos literarios.

Hemos estudiado las características del microrrelato y, a pesar de que cada vez se afianza más como género, resulta muy difícil establecer su evolución puesto que los mecanismos usados por los diferentes autores para escribirlos siguen siendo los mismos. Esto lleva a Raúl Brasca a afirmar que la ausencia de evolución evidencia la contemporaneidad del microrrelato:

¹⁰² ROJO, Violeta: “El minicuento, ese (des)generado” en *Revista Interamericana de Bibliografía*. XLVI, 1-4, [On-line]: http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/index.aspx?culture=es&navid=201 (Consulta: 26 de septiembre de 2012).

La ausencia de un proceso evolutivo, parece indicar que el microcuento es en sí mismo, como género, contemporáneo. De otra manera, sería inexplicable que una forma de narrar que no ha experimentado cambios cualitativos en cincuenta años tenga el grado de aceptación que hoy tiene. El microcuento exige una singular actitud de lectura. Por eso puede decirse que ha creado un nuevo tipo de lector o, más prudentemente, que se ha producido un feliz encuentro entre las nuevas inclinaciones de los lectores y esta modalidad narrativa que ya existía. Ese encuentro no ha cesado de renovarse y seguramente lo seguirá haciendo. Porque el gusto por el cuento brevísimo participa de una nueva manera de aprehender el mundo: la que suma mil fragmentos heterogéneos a los que dan forma la inteligencia y el deseo de los hombres. El Gran Relato fluye incesante como un río que recorre el tiempo. Su aspecto, sin embargo, es mutable según las épocas. Todo augura un triunfal ingreso del cuento brevísimo en el siglo XXI¹⁰³.

Enrique Yepes analiza el libro de Italo Calvino *Seis propuestas para el próximo milenio* en el que el autor italiano estudia las expresiones estéticas de diferentes tiempos y espacios para deducir los “valores literarios” que han perdurado, en el sentido de que son apreciados en la contemporaneidad y, curiosamente, los valores que describe podrían enunciarse como características del microrrelato. Son la levedad, la rapidez, la exactitud, la visibilidad y la multiplicidad:

Calvino comienza por la exaltación de la levedad como un imprescindible modo de contrarrestar el peso, la inercia y el carácter sombrío de las instituciones sociales, la “lenta petrificación” de la cotidianidad y el pensamiento. La levedad proviene de un cambio de perspectiva en la manera de mirar el mundo, con una lógica y métodos frescos de exploración¹⁰⁴.

La levedad la identificamos en el caso de los textos analizados con su necesaria brevedad formal, que a su vez incide en la nueva perspectiva que ha de adoptar el lector a la hora de enfrentarse a estas obras.

El segundo valor literario que descubre Calvino es el de la *rapidez* en el sentido de ligereza, agilidad verbal, fluidez; todo ello relacionado con la velocidad con la que

¹⁰³ BRASCA, Raúl: “Los mecanismos de la brevedad: constantes, variables y tendencias en el microcuento” en *El cuento en red*, [On-line]: : <http://cuentoenred.xoc.uam.mx> (Consulta: 26 de septiembre de 2012).

¹⁰⁴ YEPES, Enrique: “El microcuento hispanoamericano ante el próximo milenio” en *Revista Interamericana de Bibliografía*. XLVI, 1-4, [On-line]: http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/index.aspx?culture=es&navid=201 (Consulta: 26 de septiembre de 2012).

vivimos en el mundo actual: autopistas para trasladarnos, autopistas de la información, tecnologías que se quedan obsoletas en un abrir y cerrar de ojos... El microrrelato sigue dos caminos que podríamos considerar opuestos, pero que, en realidad, pueden ser comparados con las dos mitades de un círculo que, aunque se oponen, están unidas al formar parte de la misma figura geométrica. Expliquémoslo: por un lado, la lectura de un texto breve es rápida, fluida. Cada palabra está elegida para conducir al lector por un camino prefijado desde el título hasta el final. Por otro, el microrrelato no se queda ahí, su eficacia se basa en decir mucho más de lo que se deduce de las palabras que lo contienen. El lenguaje del microrrelato es denotativo, pero también connotativo y de la habilidad de cada lector depende extraer todo su jugo. Al igual que la poesía, se lee en poco tiempo, pero deja una impronta que nos permitirá saborearlo de nuevo más tarde.

La idea con la que escriben los microrrelatistas no es que leamos un texto tras otro como si fueran un objeto de consumo más de nuestra sociedad que, además, requiere poco tiempo, sino que hagamos una pausa tras la lectura; que busquemos los hilos que unen el microrrelato que acabamos de leer con otros textos de la historia de la literatura o con otros moldes genéricos, que nos detengamos a disfrutarlo, en suma.

Continúa Yepes:

Calvino consagra su tercer capítulo al valor de la exactitud, tanto en la organización de la obra y en la nitidez de las imágenes, como en el uso del lenguaje, en respuesta al automatismo descuidado y a la pérdida de intensidad que generan los formulismos políticos, burocráticos y publicitarios.

Este valor literario, la *exactitud*, está fuertemente relacionado con los dos anteriores. La levedad hace que el escritor huya de rodeos y eufemismos en busca de la palabra exacta que transmita la idea que intenta hacer llegar al lector, al igual que la rapidez. No podemos olvidar que el lenguaje es el protagonista indiscutible de muchos de estos textos, que se valen del propio lenguaje para cuestionarlo, para hacernos ver el

otro lado de las cosas o para dejar un ritmo resonando en nuestra cabeza. Y el hecho de retomar moldes del pasado o extraliterarios también plantea un problema de lenguaje:

LOTIFORME

Mi diccionario y yo estamos enamorados. Mi amor es razonable pero el suyo es brutal y arbitrario. A cualquier hora abre sus piernas y me obliga a sacarle una palabra. A veces las palabras son preciosas y yo compongo poemas ligeros y dulces. Pero a veces usa términos absurdos, y me veo obligado a decirle frases como "¿lotiforme?, no se puede hacer nada con esa palabra, ¿qué pretendes de mí?, no soy mago". Entonces llora y se desdibuja, y las palabras empiezan a escurrírsele, a chorrear por las patas de la mesa. En ese momento debo acariciarlo y escribir cualquier cosa, y todo vuelve a la normalidad¹⁰⁵.

El cuarto valor que resalta Calvino es la visibilidad en el sentido de la capacidad de recrear imágenes en nuestro cerebro a partir de lo que leemos; busca la unión de la generación espontánea de imágenes con la intencionalidad del pensamiento discursivo. Este valor no nos parece exclusivo del microrrelato, sino propio de la literatura, que deja lugar a la imaginación y a la reflexión, cosa que los medios audiovisuales no hacen.

Así desembocamos en la quinta y última propuesta de Calvino: la multiplicidad (la muerte se llevó una sexta prevista, la consistencia). Aunque a primera vista el valor de lo múltiple parece ajeno a un género cuya principal característica es la producción de una situación narrativa única (Epple, 18), no hay que olvidar el amplio repertorio de conexiones que activa cada microcuento, siempre en tensión con las más diversas formas de la tradición literaria clásica y moderna, así como con códigos discursivos no literarios como el periodismo, la filosofía y la anécdota¹⁰⁶.

Enrique Anderson Imbert nos proporciona un ejemplo de multiplicidad en "La paloma de Kant", texto que no puede ser plenamente comprendido por el lector si desconoce al filósofo:

LA PALOMA DE KANT

¹⁰⁵ VIQUE, Fabián: *De las aves que vuelan me gusta el chanco*, [On-line]:

<http://delasavesquevuelan.blogspot.com.es/> (Consulta: 26 de septiembre de 2012).

¹⁰⁶ YEPES, Enrique: "El microcuento hispanoamericano ante el próximo milenio" en *Revista Interamericana de Bibliografía*. XLVI, 1-4, [On-line]: http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/index.aspx?culture=es&navid=201 (Consulta: 26 de septiembre de 2012).

Cansado de tanto prepararse para los exámenes un estudiante salió al patio, se desperezó y, en postura de bailarín clásico, intentó un gran salto. Grande, no resultó. Se palpó las piernas como si las llevase encadenadas y dirigiéndose a una paloma que estaba en la ventana comentó sonriéndose:

–¡Qué bien bailarí yo si no fuera por la ley de gravitación!

–Yo también me quejaba del aire que me estorbaba el vuelo –dijo una voz de paloma– y ya sabes la lección que recibí de Kant.

–Sí, he leído a Kant –se apresuró a responder el estudiante–: “La veloz paloma que en libre vuelo atraviesa el aire, cuya resistencia siente, podría imaginarse que en un espacio sin aire volaría aún con más velocidad y libertad”.

–Apuesto –continuó la paloma– a que Kant, como tú, como yo, también se quejaba de sus obstáculos. De que se quejó del lenguaje por el que tenía que abrirse paso, hay pruebas. También debió de quejarse de la resistencia que a su impulso de pensar ofrecían las cosas y las ideas sobre las cosas. Por algo sería que para poder pensar decidió vaciar el mundo y la razón humana. Vacías fueron sus apriorísticas formas de conocimiento. Eliminó así las impurezas de la realidad. Su “yo” sin realidad ¿no es acaso un sueño dorado, como su propio discurso sin lengua, como tu baile sin gravitación, como mi vuelo sin aire?

–¡Bien por la paloma! –exclamó el estudiante bailarín y ventrílocuo¹⁰⁷.

5.4 El título

Nadie puede negar que los títulos poseen unas reglas gramáticas particulares además del hecho de que los elementos paratextuales y formales tales como el tipo de letra elegido y el diseño gráfico lo condicionan más que al texto en sí.

En los últimos años los estudios sobre el título han dejado atrás la prescripción para centrarse en el aspecto meramente descriptivo. El título es lo primero que percibe el receptor a la hora de acercarse al texto, pero para comprender éste necesita de los dos.

En el caso de los microrrelatos Basilio Pujante destaca la predominancia del estilo elíptico en sus títulos. Además, “la presencia de la elipsis provoca a su vez que el estilo nominal sea el más empleado a la hora de titular”¹⁰⁸.

Podemos comprobar el estilo nominal en libros como *Microrrelatos* de Ana María Mopty de Kiorcheff donde no encontramos un solo título que contenga un verbo.

¹⁰⁷ ANDERSON IMBERT, Enrique: *Narraciones completas. Vol. I*, pp. 470–471.

¹⁰⁸ PUJANTE CASCALES, Basilio: “Minificción y título” en ANDRES-SUÁREZ, Irene y RIVAS, Antonio: *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, p. 251.

De hecho, normalmente utiliza un sustantivo o, como mucho, la pareja de determinante y sustantivo: “La otra”, “Dibujo”, “La caja”, “El primero”, “Metamorfosis”, “Alboradas”, “Cualquier día”, “Juegos”, “Prisas”, “Oscuridad”, “Rondas”, “Adioses”, “El tren”, “Nacimiento”, “La elegida”, “Desobediencia”...

El título es un elemento algo paradójico. Por un lado, debe adelantar elementos del texto, los suficientes como para interesar al lector en su lectura y, por otro, es conveniente que intrigue a éste para que le aporte algo la lectura de dicho texto.

De hecho, incluso hay textos en los que se invierte la relación entre el título y el microrrelato consiguiendo una sonrisa en el lector, que reacciona sorprendido ante esa actitud irreverente. Proponemos un ejemplo de Luisa Valenzuela:

EL SABOR DE UNA MEDIALUNA A LAS NUEVE DE LA MAÑANA
EN UN VIEJO CAFÉ DE BARRIO DONDE A LOS 97 AÑOS RODOLFO
MONDOLFO TODAVÍA SE REÚNE CON SUS AMIGOS LOS MIÉRCOLES
A LA TARDE.

Qué bueno¹⁰⁹.

Basilio Pujante elabora una tipología de títulos compuesta de seis categorías. La primera categoría es la “onomástica”, compuesta por títulos que consisten en nombres de personajes, por ejemplo la serie de “Cenicienta” de Ana María Shua, “Walt” de Raúl Brasca o “Aldonza” de Ana María Mopty de Kiorcheff. Veamos el segundo.

WALT

Deslumbrado por las posibilidades técnicas de su tiempo, Walt quiso ver cómo sería el mundo pasados cien años. Sabía que era posible: se enfriaba el cuerpo lentamente hasta el mínimo de actividad vital y se mantenía así, en delicada latencia, cuanto se quisiera; era un largo sueño, como un coma prolongado. No pensó que en la frontera con la muerte la memoria colapsa y la vida entera bulle anárquica en su cárcel de hueso. Nadie vuelve del coma el que era, y la huella es tanto mayor cuanto más se permanece en ese estado. Walt permaneció un siglo. Su primer signo de vida cuando volvió fueron dos gruesas

¹⁰⁹ Citado por YEPES, Enrique: “El microcuento hispanoamericano ante el próximo milenio” en *Revista Interamericana de Bibliografía*. XLVI, 1-4, [On-line]: http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/index.aspx?culture=es&navid=201 (Consulta: 26 de septiembre de 2012).

lágrimas, luego un gemido, después un llanto. Finalmente balbuceó: déjenme morir¹¹⁰.

La segunda categoría es denominada “título referencial”, es decir, los que se basan en el resumen de la trama u orientan al lector ante un final abierto. A este grupo pertenecería “El nunca correspondido amor de los fuertes por los débiles” de Marco Denevi.

En tercer lugar, habla de títulos intertextuales, los más comunes, que se refieren a obras literarias o a personajes históricos de nuestra tradición. Tenemos muchísimos ejemplos en nuestra clasificación. Citaremos sólo uno: “Otro dinosaurio” de Eduardo Berti.

En cuarto puesto habla de los textos genéricos, los cuales muestran en qué subgénero debemos englobar dicho texto, de los que podemos encontrar ejemplos en categoría que nosotros hemos denominado metamicrorrelatos architextuales como “El próximo cuento” de Enrique Anderson Imbert.

El quinto tipo es poco frecuente y consiste en usar títulos catafóricos. Frecuentemente se trata de una intervención en estilo directo de uno de los personajes como en el famoso “Arriad el foque” de Ana María Shua.

El último grupo serían los títulos basados en lexicalizaciones o refranes modificados como “Este tipo es una mina” de Luisa Valenzuela.

¹¹⁰ BRASCA, Raúl: *Todo tiempo futuro fue peor*, p. 63.

6 UN GÉNERO POSMODERNO

No es novedad que existe una relación entre la *posmodernidad* y el microrrelato. Por ello, hemos decidido remontarnos a los orígenes y revisar el libro de Lyotard titulado *La condición posmoderna*, ya que fue uno de los pioneros en analizar este concepto.

Esta obra trata de las modificaciones en la forma de percibir la cultura, inducidos por los cambios tecnológicos, que no solamente responden a problemas técnicos, sino que además alteran la estructura profunda del mensaje y de los receptores. Darse cuenta de estos cambios, que en distintos campos reciben diferentes denominaciones: globalización, sociedad de la información y posmodernidad; es situarse en una realidad actual. Los paradigmas anteriores como la Ilustración, la ciencia, son cuestionados desde distintas disciplinas del conocimiento precisamente porque no pueden explicar de forma satisfactoria las nuevas realidades.

El concepto de posmodernidad se refiere según Lyotard a “el estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado a las reglas del juego de la ciencia, de la literatura y de las artes a partir del siglo XIX”¹¹¹.

La posmodernidad cuestiona el valor universal del discurso científico construido a partir de la Ilustración debido al fracaso de los sistemas propuestos para lograr la mayoría de edad del hombre que han puesto de manifiesto acontecimientos históricos como las dos guerras mundiales. En suma, la posmodernidad es ese intento, por un lado, de recoger las partes que han quedado de la destrucción de los grandes sistemas y funcionar con parámetros de la diversidad y, por otro, el pensamiento teórico que intenta comprender los nuevos espacios que propone la tecnología.

¹¹¹ LYOTARD, Jean-François: *La condición posmoderna*, p. 9.

El conocimiento, en el sentido ilustrado, es un intento de aprehensión del mundo, una manera de buscar la verdad; mientras que el concepto de posmodernidad supone el cuestionamiento de la primacía de un discurso cuyos orígenes los encontramos en la Grecia clásica siendo este desarrollo lo que ha fundamentado todo el conocimiento occidental: “Simplificando al máximo, se tiene por «posmoderna» la incredulidad con respecto a los metarrelatos”¹¹².

Lyotard relaciona el cambio de la sociedad, lo que hoy llamamos la sociedad de la información o *aldea global*, con las nuevas maneras de transmitir la información sin olvidar que no todo conocimiento tiene cabida en la sociedad global: “Con la hegemonía de la informática, se impone una cierta lógica, y, por tanto, un conjunto de prescripciones que se refieran a los enunciados aceptados como « de saber »”¹¹³.

Omar Calabrese acuña un término distinto al de posmodernidad, que a él le parece equívoco y demasiado genérico: el neobarroco, del que afirma que “consiste en la búsqueda de formas – y en su valorización- en la que asistimos a la pérdida de la integridad, de la globalidad, de la sistematización ordenada a cambio de la inestabilidad, de la polidimensionalidad, de la mudabilidad”¹¹⁴.

Como ya nos adelantaban los autores englobados en la Escuela de Frankfurt (Adorno, Marcuse, Horkheimer...), la información ha sufrido una mercantilización, lo que la ha convertido en un objeto para intercambio de las multinacionales y en símbolo de poder en un mundo en el que los países desarrollados se distinguen de los países en vías de desarrollo sobre todo por la cantidad y la velocidad de la información que manejan. En este contexto, el propio conocimiento va conformándose con los medios en los que se transmite, cambiando en esta simbiosis sus estructuras formales y simbólicas.

¹¹² *Ibíd.*, p. 10.

¹¹³ *Ibíd.*, p. 16.

¹¹⁴ CALABRESE, Omar: *La era neobarroca*, p. 12.

Podemos encontrar ejemplos de esto en la actualidad en las diferentes formas de comunicación con los teléfonos móviles en todas las capas sociales en los países desarrollados. Sobre todo en los estratos de menos edad esta revolución *sms* (mensajería electrónica en general) afecta a la ortografía, a la sintaxis y a la semiología. Un caso reseñable es la pérdida de las vocales en los mensajes entre móviles por ser menos significativas que las consonantes en castellano, por ejemplo.

Una revolución en la que todas las normas que no se adecuen a los nuevos espacios de comunicación tienen los días contados. Los ejemplos los tenemos en la actualidad con todas formas de música o reproducción audiovisual. Estos cambios vienen dictados por los principios de sencillez que implican y posibilitan los medios informáticos.

La brevedad que imponen las transmisiones del lenguaje nos acerca sin duda a un empobrecimiento, pero posibilita formas de expresión que se alejan del gran relato acercándose quizás a la eficacia del verso o la sentencia, el microrrelato y otras formas de expresión en la brevedad que impone el medio. Ya lo adelantaba Ana Rueda en su análisis acerca del cuento hispanoamericano actual:

La naturaleza esquiva del lenguaje rechaza la posibilidad de que las palabras sean tomadas como datos cognoscibles. El lenguaje se ha liberado tanto de la referencialidad como de la arreferencialidad. Y se recrea libremente exhibiendo su polisemia, su pluralidad significativa, en un juego de diferencias¹¹⁵.

El lenguaje fracasa porque el discurso retórico ha sido puesto en cuestión por poetas y escritores. Una vez superado el realismo decimonónico se espera de la literatura que no se limite a reflejar la realidad, sino que vaya más allá de ella. Después de Marx, de Einstein y de Freud todo es relativo. Como ya no creemos en la idea de progreso, resulta repetitivo plantear un discurso con planteamiento, nudo y desenlace.

¹¹⁵ RUEDA, Ana: "Los perímetros del cuento hispanoamericano actual" en Pupo-Walker, Enrique, *El cuento hispanoamericano*, p. 561.

Las técnicas clásicas se rompen debido a la innovación, se experimenta con los distintos puntos de vista del o de los narradores, los géneros ya no son algo inamovible y hay libertad en el fondo y en la forma. La literatura acaba acercándose cada vez más al cine y el fragmentarismo se impone como única verdad posible llegando al punto de que los propios escritores dudan incluso de la entidad de su acto de escritura como Ana María Shua en “Zafarrancho de naufragio”, citado más adelante en este trabajo.

Lagmanovich piensa que el microrrelato es otra manifestación de la posmodernidad, tal como son la música dodecafónica (Schönberg, Berg, Webern) o la arquitectura de la Bauhaus. Quizá los ejemplos no estén muy bien elegidos porque esas manifestaciones (tanto la musical como la arquitectónica) todavía están cercanas al orden y las categorías propios del espíritu ilustrado. Además, tienen lugar a principios del siglo XX y el microrrelato ha sido cultivado con más profusión en las últimas décadas de ese siglo y también en el presente. La música electrónica, por ejemplo, sí podríamos considerarla posmoderna porque no se basa en una tradición, sino en las leyes del mercado y en una tecnología que posibilita su difusión.

Guillermo Siles nos llama la atención sobre la significación política que pueden tener estos textos transgresores y disidentes:

La dimensión política de los textos se asienta en la capacidad de discutir la hegemonía de los discursos legitimadores y en la marcada irrupción de las disidencias en la escritura. Desde el punto de vista de la textualidad, las rupturas se traducen en términos de fragmentación, de autorreferencialidad, de deriva y nomadismo, de dispersión de sentidos y de los diferentes usos de la voz que organizan los relatos, que se proponen, en gran medida, desbaratar y cuestionar las convenciones social e históricamente establecidas¹¹⁶.

En definitiva, muchos críticos consideran los microrrelatos como un género característico del siglo XXI, pues están muy cercanos a la fragmentariedad que implican

¹¹⁶ SILES, Guillermo: *El microrrelato hispanoamericano. La formación de un género en el siglo XX*, p 176.

los hipertextos, que a su vez marcan una nueva forma de buscar información en Internet que nos lleva de un texto breve a otro de forma prácticamente infinita. Enrique Yepes también lo corrobora:

El microcuento es, como cualquier otra literatura, un género problemático y móvil. Sin embargo, puede afirmarse que su práctica y consumo crecientes no son casuales ni obedecen a un mero culto por la novedad, sino que indican la actual carencia de paradigmas artísticos (como sociales) universalmente consistentes, la continua búsqueda y descarte de referentes de legitimidad, las intersecciones de las prácticas culturales contemporáneas, y el valor de la levedad y rapidez, de lo imaginativo y lo múltiple para la estética del próximo milenio [...]. La oposición entre los “grandes relatos”, esas protonarrativas centralizadas que homogeneizan la Historia y llevan a cabo una nomenclatura unívoca de la realidad, y la “pequeña historia” de tentativas aleatorias que ofrecen perspectivas parciales y contrahegemónicas de la experiencia (anti-narrativas), caracterizadas por la fragmentación y el carácter efímero de lo narrado, es desarrollada por Lyotard desde sus primeras teorizaciones sobre la posmodernidad¹¹⁷.

Aunque pueden alarmar algunos aspectos de estos cambios que se han llamado la era de Internet o la aldea global, encontramos que a lo largo de la historia los hallazgos técnicos han solucionado problemas a la vez que han ido abriendo otros.

Lyotard pretende revisar los campos de conocimiento, plantea una hipótesis extensiva, no intensiva. La pretensión no es tanto reformular los distintos campos del saber, como detectar tendencias generales.

Vemos, pues, sin muchas dificultades cómo encontramos constantes cambios de paradigmas, todos ellos con la pretensión de ser los verdaderos y absolutos a la vez que los elementos técnicos han ido desarrollándose. Y esto se ha producido en campos tan diversos como lo son todas las distintas facetas del hombre y su entorno.

Y de este punto parte la crítica posmoderna al sistema de verdades lógico-matemático con el que venimos de la Ilustración. Nos adentramos en una dinámica de

¹¹⁷ YEPES, Enrique: “El microcuento hispanoamericano ante el próximo milenio” en *Revista Interamericana de Bibliografía*. XLVI, 1-4, [On-line]: http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/index.aspx?culture=es&navid=201 (Consulta: 26 de septiembre de 2012).

discursos y relatos lingüísticos sobre el mundo que no se pueden justificar *a priori* por ningún marco absoluto.

De hecho, Francisca Noguerol comparte nuestra opinión sobre los puntos de unión entre el microrrelato y la posmodernidad:

Cada vez que quería explicar una característica de esta modalidad textual, debía recurrir a teorías literarias (deconstrucción, estética de la recepción, postestructuralismo) desarrolladas en el marco del pensamiento posmoderno. Por otra parte, era obvio que la minificción, aunque ha contado con prestigiosos antecedentes en la historia de la literatura, se “categoriza” como nueva forma literaria en los años sesenta, cobrando especial auge en los setenta y ochenta para llegar a nuestros días con enorme vitalidad. El establecimiento del “canon” del micro-relato es paralelo, por consiguiente, a la formalización de la estética posmoderna¹¹⁸.

Es más, establece una serie de características posmodernas que pueden aplicarse al microrrelato, tal y como hemos comentado en el epígrafe correspondiente: escepticismo radical, textos ex-céntricos, golpe al principio de unidad, obras “abiertas”, virtuosismo intertextual y recurso frecuente al humor y la ironía.

Lauro Zavala analiza las características de los diferentes tipos de cuentos en *Cartografías del cuento y la minificción*, estudio en el que distingue entre cuentos clásicos, modernos y posmodernos y en este último incluye también los cuentos ultracortos, lo que nosotros estamos llamando microrrelato y lo analiza aportando ideas interesantes como éstas:

El cuento posmoderno es *rizomático* (porque en su interior se superponen distintas estrategias de epifanías genéricas), *intertextual* (porque está construido con la superposición de textos que podrán ser reconocidos o proyectados sobre la página por el lector), *itinerante* (porque oscila entre lo paródico, lo metafictional y lo convencional) y es *anti-representacional* (porque en lugar de tener como supuesto la posibilidad de representar la realidad o de cuestionar las convenciones de la representación genérica, se apoya en el presupuesto de que

¹¹⁸ NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca: “Microrrelato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio”, *Revista Interamericana de Bibliografía*. XLVI, 1-4, [On-line]: http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/index.aspx?culture=es&navid=201 (Consulta: 26 de septiembre de 2012).

*todo texto constituye una realidad autónoma, distinta de la cotidiana y sin embargo tal vez más real que aquella)*¹¹⁹.

¹¹⁹ ZAVALA, Lauro: *Cartografías del cuento y la minificción*, p. 63.

7 LECTOR ACTIVO

“La fragmentariedad no es sólo una forma de escribir,
sino también y sobre todo una forma de leer”.
Lauro Zavala¹²⁰.

Uno de los fenómenos que ha marcado el cambio en cuanto a la literatura en el siglo XX es el papel del lector. Ya no basta con ese lector de novelas decimonónicas que seguía la evolución de una trama lineal y cronológica con grandes *flashbacks* que servían para contextualizar las historias. Después de novelas como *Ulises* de Joyce o, más tarde, *Rayuela* de Cortázar, el lector no puede limitarse a leer, sino que debe llevar a cabo un papel más activo para comprender la totalidad de la obra. El lector es el que tiene que interpretar, que unir significativamente entre los huecos que nos dejan las palabras:

El cuentista está frente a su tema, frente a ese embrión que ya es vida, pero que no ha adquirido todavía su forma definitiva. Para él ese tema tiene sentido, tiene significación. Pero si todo se redujera a eso, de poco serviría; ahora, como último término del proceso, como juez implacable, está esperando al lector, el eslabón final del proceso creador, el cumplimiento o fracaso del ciclo. Y es entonces que el cuento tiene que nacer puente, tiene que nacer pasaje, tiene que dar el salto que proyecte la significación inicial, descubierta por el autor, a ese extremo más pasivo y menos vigilante y muchas veces hasta indiferente que se llama lector¹²¹.

Sería lo que el propio Cortázar denominó *lector macho* (activo) frente al *lector hembra* (más apático, pasivo), expresiones de las que posteriormente se arrepentiría:

Pido perdón a las mujeres del mundo por haber utilizado una expresión tan machista y tan de subdesarrollo latinoamericano, y eso debería ponerlo con todas las letras de la entrevista. Lo hice con toda ingenuidad y no tengo ninguna disculpa, pero cuando empecé a escuchar las opiniones de mis amigas lectoras que me insultaban cordialmente, me di cuenta de que había hecho una tontería. Yo debí poner «lector pasivo» y no «lector hembra», porque la hembra no tiene

¹²⁰ ZAVALA, Lauro: *Cartografías del cuento y la minificción*, p. 78.

¹²¹ CORTÁZAR, Julio: “Algunos aspectos del cuento” en *Obras completas. Tomo VI. Obra crítica*, p. 380.

por qué ser pasiva continuamente; lo es en ciertas circunstancias, pero no en otras, lo mismo que un macho¹²².

Pero ya Macedonio Fernández había anticipado en varias de sus obras esa búsqueda de un nuevo lector. En *Museo de la Novela de la Eterna* (1967) pone en juego su concepción y crea un collage al que el propio lector ha de dotar de sentido. Se dirige a él directamente para exponer su teoría:

AL LECTOR SALTEADO.

Confío en que no tendré lector seguido. Sería el que puede causar mi fracaso y despojarme de la celebridad que más o menos zurdamente procuro escamotear para alguno de mis personajes. Y eso de fracasar es un lucimiento que no sienta a la edad.

Al lector salteado me acojo. He aquí que leíste toda mi novela sin saberlo, te tornaste lector seguido e insabido al contártelo todo dispersamente y antes de la novela. El lector salteado es el más expuesto conmigo a leer seguido.

Quise distraerte, no quise corregirte, porque al contrario eres el lector sabio, pues que practicas el entreleer que es lo que más fuerte impresión labra, conforme a mi teoría de que los personajes y los sucesos sólo insinuados, hábilmente truncos, son los que más quedan en la memoria.

Te dedico mi novela, Lector Salteado; me agradecerás una sensación nueva: el leer seguido. Al contrario, el lector seguido tendrá la sensación de una nueva manera de saltar: la de seguir al autor que salta¹²³.

Incluso especifica qué tipo de lector no desea: el esclavo de la trama, el que lee buscando una historia para evadirse de su propia realidad. Macedonio busca un lector artista:

CÓMO LIBRARSE, UN VERDADERO ARTISTA NOVELISTA, DEL LECTOR DE DESENLACES. RECETA CONTRA ESTA CALAÑA LECTORA

De Personajes descartados puede hacerse una lista; de lectores sólo un género descarto: el lector de desenlaces; con el procedimiento de dar sustanciado todo el relato y final anticipadamente ya no se le verá más por aquí [...].

El lector que no lee mi novela si primero no la sabe toda es mi lector, ése es artista, porque el que busca leyendo la solución final, busca lo que el arte no

¹²² PICÓN GARFIELD, Evelyn, *Cortázar por Cortázar*. [On-line]: <http://www.sololiteratura.com/cor/cortazarpor.html> (Consulta: 26 de septiembre de 2012).

¹²³ FERNÁNDEZ, Macedonio: *Museo de la Novela de la Eterna*, p. 273.

debe dar, tiene un interés de lo vital, no un estado de conciencia: sólo el que no busca una solución es el lector artista¹²⁴.

Hay un lector con el cual no puedo conciliarme: el que quiere lo que han codiciado para su descrédito todos los novelistas: la Alucinación. Yo quiero que el lector sepa siempre que está leyendo una novela y no viendo un vivir, no presenciando "vida". En el momento en que el lector caiga en la Alucinación, ignominia del Arte, yo he perdido, no ganado lector. Lo que yo quiero es muy otra cosa, es ganarlo a él de personaje, es decir, que por un instante crea él mismo no vivir. Ésta es la emoción que me debe agradecer y que nadie pensó procurarle.¹²⁵

Para culminar, reivindica dejar el libro abierto para que cualquiera que lo desee lo pueda corregir o editar como le plazca, enlazando así con la tradición juglaresca que quedó recogida en el *Libro del Buen Amor* del Arcipreste de Hita. Veamos cómo termina:

AL QUE QUIERA ESCRIBIR ESTA NOVELA (PRÓLOGO FINAL)

Lo dejo libro abierto: será acaso el primer "libro abierto" en la literatura, es decir que el autor, deseando que fuera mejor o siquiera bueno y convencido de que por su destrozada estructura es una temeraria torpeza con el lector, pero también de que es rico en sugerencias, deja autorizado a todo escritor futuro de impulso y circunstancias que favorezcan un intenso trabajo, para corregirlo y editarlo libremente, con o sin mención de mi obra y nombre. No será poco el trabajo. Suprima, enmiende, cambie, pero, si acaso, que algo quede.

En esta oportunidad insisto en que la verdadera ejecución de mi teoría novelística sólo podría cumplirse escribiendo la novela de varias personas que se juntan para leer otra, de manera que ellas, lectores-personajes, lectores de la otra novela personajes de ésta, se perfilaran incesantemente como personas existentes, no "personajes", por contrachoque con las figuras e imágenes de la novela por ellos mismos leída.

Tal trama de personajes leídos y leyentes con personajes sólo leídos, desarrollada sistemáticamente cumpliría una uniforme constante exigencia de la doctrina. Trama de doble novela.

Dígolo para confesar que mi libro está muy lejos de la fórmula de la belarte de personajes por la palabra. Queda también esto, pues, como "empresa abierta".

Dejo así dados la teoría perfecta de la novela, una imperfecta pieza de ejecución de ella y un perfecto plan de su ejecución.

Nótese que hay una verdadera posibilidad en el adosamiento de la doble trama, por el que obtendría mediante una alquimia concienical una asunción de

¹²⁴ FERNÁNDEZ, Macedonio: *Museo de la Novela de la Eterna*, pp. 214-216.

¹²⁵ FERNÁNDEZ, Macedonio: *Museo de la Novela de la Eterna*, p. 174.

vida para el personaje-lector, con vigorización de la nada existencial del personaje-leído, que es mucho más personaje por ello, que acentúa su franco no ser con un énfasis de inexistencia que lo purifica y enaltece lejos de toda promiscuidad con lo real; y al propio tiempo repercute la asunción de existencia del personaje leyente en el lector real, que por contrafigura con el personaje se desdibuja de existencia él mismo.

Este confusionismo deliberado es probablemente de una fecundidad concienical liberadora; labor de genuina artísticidad; artificiosidad fecunda para la conciencia en su efecto de fragilizar la noción y certeza de ser, de la que procede la universal intimidación de la igualmente absurda y vacua noción verbal del no-ser. No hay más que un no-ser: el del personaje, el de la fantasía, el de lo imaginado. El imaginador no conocerá nunca el no ser¹²⁶.

Umberto Eco analiza de forma magistral esta nueva concepción del lector en su libro *Lector in fabula*. Afirma que los textos están incompletos, ya que siempre precisan de una actualización del lector: “Un texto (con mayor fuera que cualquier otro tipo de mensaje) requiere ciertos movimientos cooperativos, activos y conscientes, por parte del lector”¹²⁷. De hecho, califica al texto como un *mecanismo perezoso*. Se presupone que no va a ser redundante, que no nos lo va a dar todo hecho, sobre todo si la función del lenguaje que predomina en él no es la referencial, sino la poética.

Sin embargo, no todos los lectores hacen una interpretación unívoca del mismo texto. Y aquí nos encontramos con el problema de la competencia lectora y cultural de cada uno, que no coincidirá con la del escritor. De ahí que Eco nos hable de un *Lector Modelo*, que sería el lector capaz de actualizar el texto para llegar al mismo punto que había previsto el autor a la hora de generarlo.

Pero también existe un *Autor Modelo*, en el sentido de que la interpretación es un proceso de doble dirección: el autor construye el texto para ser interpretado por un Lector Modelo, que a su vez interpreta éste basándose en lo que infiere que su autor quería que dedujese al leer el texto. Por ello, “un texto es un artificio sintáctico-

¹²⁶ FERNÁNDEZ, Macedonio: *Museo de la Novela de la Eterna*, pp. 421-423.

¹²⁷ ECO, Umberto: *Lector in fabula*, p. 74.

semántico-pragmático cuya interpretación está prevista en su propio proceso generativo”¹²⁸.

Omar Calabrese, compañero de Eco, reivindica en su ensayo *La era neobarroca* a ese lector capaz de atribuir significados e ir más allá de lo que pretende el autor:

Hallar conexiones entre objetos que nacen intencionadamente lejanos no es ilegítimo. De otra manera se debería deducir que lo que cuenta en la descripción de los fenómenos es la intencionalidad de su autor, lo que no siempre es así. Cada uno de nosotros «sabe» mucho más de lo que «cree» saber y dice mucho más de lo que cree decir¹²⁹.

Alba Omil, por su parte, nos habla de un *lector cómplice* que, de alguna manera reescribe el relato:

(La estructura narrativa) en el microrrelato es exigente, casi matemática, veloz: aprieta la materia narrativa (la historia, la fábula, la mimesis o como se llame) en un brevísimo espacio (campo A); pero a un mismo tiempo genera otro espacio a su alrededor, un espacio orbital, para ser gráficos (campo B), donde debe moverse el lector para descifrar códigos y ampliar el campo sémico¹³⁰.

La necesidad de la intervención del lector llega a su más alto grado cuando pensamos en un fenómeno posmoderno propiciado por los avances tecnológicos: el cibertexto. Para manejarlo, el lector no sólo interpreta, sino que participa, se convierte en coautor al pinchar en diferentes *links* que configuran la materia de lectura y lo van conduciendo de un texto a otro. Es un fenómeno efímero; tanto, que cada lector creará un cibertexto diferente e incluso el mismo individuo seguramente cambiaría su itinerario en una segunda ocasión en la que se enfrentase con los mismos *links*. Y ahí reside la riqueza y el peligro de este tipo de lectura: por un lado, tenemos gran parte del conocimiento a nuestra disposición (a veces sin posibilidad de discernir su calidad, hay

¹²⁸ *Ibíd.*, p. 96.

¹²⁹ CALABRESE, Omar: *La era neobarroca*, pp. 11-12.

¹³⁰ OMIL, Alba: *El microrrelato*, p. 21.

que tenerlo en cuenta) y, por otro, no existe todavía una brújula que nos guíe para navegar eficazmente por la *world wide web*.

Zavala califica los cibertextos como textos *ergódicos*:

El término proviene de *ergon* (trabajo) y *hodos* (camino), y se refiere a la naturaleza de esta escritura, que exige una participación activa por parte del lector. El lector de textos ergódicos, como el de la minificción, no sólo reconoce el texto, sino que interviene en su estructura. Lo que podríamos llamar cuentos compactos o cuentos ergódicos están formados por una escritura fragmentaria que genera sus propios lectores virtuales, cada uno de los cuales se concretiza en cada acto de intervención frente al texto¹³¹.

De hecho, Zavala opina que quizá más que textos posmodernos lo que hay son lecturas posmodernas de textos que posibilitan que desde nuestra óptica encontremos rasgos posmodernos en textos de hace siglos, modernos o clásicos.

La crítica cada vez concede una mayor importancia a la figura del receptor de la obra literaria. Y esto tiene aún más trascendencia en un género proteico, saprófita u omnívoro (comoelijamos llamarlo) tal como el microrrelato.

Rosario Alonso y María Vega de la Peña del Barco comparten con el resto de críticos la importancia del lector, pero, además, añaden la interesante idea de que el microrrelato tiene tres dimensiones en cuanto a su interpretación se refiere:

[...] unidimensional para el profano que no capta la intertextualidad contenida en el texto pero que goza de la lectura y comprende su significado; bidimensional para el conocedor del hipertexto, el denominado lector letrado capaz de relacionar el elemento tradicional que recrea el autor; y por último, tridimensional para el investigador, para el estudioso capaz de hacer un ejercicio de evocación que vincule la minificción a todo tipo de texto breve que en la historia de la escritura ha sido. Las tres lecturas son recíprocas, pues se necesitan unas a otras para comprender la maestría de este género en su totalidad (...). Los personajes sin definir, los inicios in medias res, la falta de elementos descriptivos mínimos, así como la ausencia de un marco introductor y la fusión en un solo elemento de planteamiento, nudo y desenlace, hacen de la minificción una manifestación sorprendente que nace y se renueva en cada manifestación, en cada lector que la actualiza. El autor nos la presenta, sugiere, insinúa, pero es

¹³¹ ZAVALA, Lauro: *Cartografías del cuento y la minificción*, p. 85.

cada lector con su competencia literaria quien lo interpreta de forma diferente”¹³².

De esta forma, sólo un lector plenamente competente, el Lector Modelo de Eco, sería capaz de comprender un microrrelato en sus tres dimensiones.

El antólogo y escritor Raúl Brasca va más allá y elabora una teoría en la que el lector participa de manera doble (en la producción y en la interpretación) y es el responsable de sacar un texto de su contexto para percibirlo como microficción:

Hay una doble participación del lector en las microficciones “del lector”. Yo llamo así a los recortes, porque surgen de la lectura. Son como tesoros que el lector encuentra, fragmentos que tienen cierta suficiencia semántica, y que se pueden aislar o incluso resignificar con un título. Entonces son obra del lector. El autor de la letra es el autor de la obra mayor, de la novela o de donde sea que se hace el recorte. Pero el autor de la microficción, realmente es quien dirige la tijera. Hay participación del lector en la producción del texto. Y después está lo que decíamos antes, la participación del lector cuando lo lee, cuando elabora el sentido¹³³.

Roland Barthes va más allá y no se limita a hablarnos del papel del lector, sino también del escritor, que escribe sin saber qué va a ocurrir con su texto, si al lector le va a gustar, si lo va a comprender o si va a ir más allá de la propuesta lingüística que le hace el autor.

Une œuvre ne peut rien garder de la « bonne foi » de son auteur : ses silences, ses regrets, ses naïvetés, ses scrupules, ses peurs, tout ce qui ferait l'œuvre fraternelle, rien de cela ne peut passer dans l'objet écrit; car si l'auteur se met à le dire, il ne fait qu'afficher ce qu'il veut qu'on le croie, il ne sort pas d'un système du théâtre, qui est toujours comminatoire. Ainsi n'y a-t-il jamais aucun langage généreux (la générosité est une conduite, ce n'est pas une parole), parce qu'un langage généreux n'est jamais qu'un langage marqué des signes de la générosité : l'écrivain est quelqu'un qui « l'authenticité » est refusée; ce n'est ni la politesse, ni le tourment, ni l'humanité, ni même l'humour d'un style qui peuvent vaincre le caractère absolument terroriste du langage (encore une fois, ce

¹³² ALONSO, Rosario y VEGA DE LA PEÑA DEL BARCO, María: “Sugerente textura, el texto breve y el haikú. Tradición y modernidad” en NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (Ed.): *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, p. 105.

¹³³ DELAFOSSE, Émilie: “Entrevista a Raúl Brasca: Dentro de la microficción se da un solapamiento de géneros” en *El Cuento en Red*, N°22: Otoño, 2010 [On-line]. <http://cuentoenred.xoc.uam.mx>. (Consulta: 1 de febrero de 2011).

caractère provient de la nature systématique du langage, qui pour être achevé, n'a besoin que d'être valide, et non d'être vrai).

Mais en même temps, écrire (au sens curieusement intransitif du terme), écrire est un acte qui dépasse l'œuvre; écrire, c'est précisément accepter de voir le monde transformer en discours dogmatique une parole qu'on a pourtant voulue (si l'on est écrivain) dépositaire d'un sens offert; écrire, c'est remettre aux autres de fermer eux-mêmes votre propre parole, et l'écriture n'est qu'une proposition dont on ne connaît jamais la réponse. On écrit pour être aimé, on est lu sans pouvoir l'être, c'est sans doute cette distance qui constitue l'écrivain¹³⁴.

¹³⁴ BARTHES, Roland: "Littérature et signification" en *Essais critiques*. [On-line]. http://ae-lib.org.ua/texts/barthes__essais_critiques__fr.htm#22. (Consulta: 26 de septiembre de 2012).

SEGUNDA PARTE:

**“MINIHISTORIA” DEL
MICRORRELATO EN ARGENTINA**

1 “MINIHISTORIA” DEL MICRORRELATO EN ARGENTINA

La historia del microrrelato podría obligarnos a hacer un viaje geográfico y cronológico de una amplitud casi inabarcable comenzando por las tumbas de la antigüedad, los epigramas, los haikus... Sin embargo, nuestra intención es trazar un recorrido literario centrado en la historia moderna de este género en Argentina y ofrecer autores y textos al lector para que este continúe investigando las épocas y escritores que más le cautiven. De ahí que utilicemos el término “minihistoria”: no pretendemos ser exhaustivos, sino dar pinceladas, aportar sugerencias. Al igual que el texto objeto de nuestro estudio, precisamos de la colaboración de un lector activo para completar nuestro mensaje.

Repasaremos la historia del microrrelato en este país comenzando por los precursores, que se concentran en finales del siglo XIX y principios del XX (concretamente en la época del Modernismo) para terminar en la actualidad.

Ofrecemos una nómina de autores que han cultivado el género en algunos casos de forma esporádica y en otros incluso publicando libros completos de microrrelatos. Nuestra frontera es Internet: no añadimos escritores que hayan publicado exclusivamente en este medio puesto que el número de individuos de nuestro campo de estudio se multiplicaría exponencialmente y, en ocasiones, faltaría una labor de filtro. Hoy en día todo el mundo puede crear un blog, pero de ahí a que lo que escriban en dicho espacio tenga calidad literaria, dista un mundo.

Esta “minihistoria” cuenta con cuatro apartados según la época en la que escriban los distintos autores: precursores, clásicos del microrrelato universal, clásicos del microrrelato argentino y microrrelato contemporáneo. En cada una de las categorías los autores son presentados siguiendo un orden alfabético, ya que nos parece el más objetivo y sencillo para localizarlos.

En algunas antologías como la de Laura Pollastri, centrada en el microrrelato contemporáneo, se opta por distinguir entre los autores vivos y los muertos, pero nos parece una clasificación excesivamente efímera, ya que su validez tiene un tiempo limitado: como seres humanos que somos, todos vamos a ir muriendo sin remedio. De hecho, en la citada antología de 2007, David Lagmanovich se encontraba entre los vivos y como, por desgracia, pasó a mejor vida en 2010, la clasificación se encuentra desfasada.

Por todo ello, nos parece más científica la ordenación alfabética dentro de las cuatro categorías escogidas y esa es la que hemos llevado a cabo. Comencemos por los pioneros en Argentina.

1.1 Los precursores del microrrelato

La primera etapa de la evolución del microrrelato argentino comienza en el Modernismo y termina en las vanguardias. En ella encontramos textos que cumplen las características que hemos estudiado como constitutivas del microrrelato. Tenemos que tener en cuenta que todos estos escritores escriben antes de que se haya hecho ninguna formulación teórica acerca del género y, no obstante, se adelantan a los postulados críticos sobre el género que serán redactados bastantes años después.

En este epígrafe estudiaremos a los siguientes autores: Ángel de Estrada y Leopoldo Lugones en el período modernista y Roberto Arlt, Macedonio Fernández, Oliverio Girondo y Ricardo Güiraldes en el vanguardista.

1.1.1 Modernismo

Ángel de Estrada (1872-1923) cultivó todos los géneros y, aunque fue más leído como prosista, también destacó como poeta con *Ensayos* (1889).

Es en sus libros de viajes, llenos de eruditas y emocionadas evocaciones, como en *El color y la piedra* (1900); en *Formas y espíritus* (1902); en *Calidoscopio* (1911); en *Las tres gracias* (1916), donde podemos encontrar textos cortos que ya nos anuncian el microrrelato.

LA TUMBA DE HEINE

Una familia alemana se acerca: las mujeres colocan flores sobre la losa, escriben sus nombres en hojas de una cartera, y las ponen en un bolsillo de bronce que tiene el monumento. ¡Curiosa ceremonia! Lo que debieran hacer, es sentir no visitarle en Alemania, y verse obligados a dejarle tarjetas en Francia.

Se van y nos acercamos. El conde de Joinville, ayudante de campo del duque de Borbón, reposa al lado. Un plátano cubre su sepulcro, con una horcadura que sale del suelo brotada hasta en sus raíces. Sus gajos altos aparecen cual vértebras negras, bajo el esplendor de las ramas; y la savia estalla juvenil en su copa, tendida hacia el monumento de Heine. El día radiante no muestra nubes. Los pájaros pían; las palomas arrullan: la primavera canta al febril ensueño, de la alucinante fantasía, que hizo del poeta un maravilloso sonámbulo.

Al otro lado, cual colocada por el Destino, se eleva una acacia muerta dentro de una verja herrumbrosa. No se puede leer la inscripción de la lápida. Sobre el anónimo cadáver, el árbol raya el cielo azul, con un abanico obscuro impregnado de tinta en polvo. A falta de hojas propias lo visten guirnalda de hiedra. Es el único verdor de ese tronco de silencio, que evoca los dolores del hombre de genio. Los dos árboles forman su arpa: aquí, con la sequedad potente y la ironía cruel de la destrucción y de la muerte; allí, con el ensueño vivificante en la risueña esmeralda del esplendor armonioso.

Le vemos aclamando a Hegel, creyéndose un dios, para sentirse respectivamente ateo, deísta y cristiano, sin afiliarse a ninguna Iglesia; le vemos en pleno sansimonismo, fabricándose una religión panteísta y socialista, y un ideal de amor al pueblo que, por otra parte, detesta, cuando le analiza su orgullo de aristócrata; le vemos en las ciudades con un temperamento endiablidamente sensual, ebrio de vida, suspirando por la calma de los paisajes primitivos; le vemos nacionalista, al pensar en su cuna del Rin, y cosmopolita, al seguir los destinos de su raza; le vemos siempre sincero en sus sarcasmos y en sus entusiasmos, y siempre contradictorio en sus ideas y sentimientos. Quiso ser filósofo, político, tribuno, y, en realidad, con una de las más agudas sensibilidades del siglo, fue un gran poeta en almas diversas, como quien dice una planta con el himno de varias aves. Entre esos elementos complejos de sus cartas, de sus confesiones, de sus obras, de su vida, la imagen del poeta sueña.

Sueña sobre una corona que es nimbo de volúmenes en mármol. Sueña sobre cuatro lámparas que dejan escapar llamas de piedra. Sueña sobre las cuerdas de una lira que alza una psiquis de oro. Y a su busto lo talló un cincel de sufrimiento. Su frente de muerto - vivo, abatida por invisible cruz, se inclina cual una rama al peso de sus flores. ¿No brotaron sus más bellos versos de sus miserias físicas y de sus amarguras morales? Los párpados de Heine han caído sobre la luz de sus ojos, para que contemple en la sombra el resplandor interno

de su espíritu. Dejamos a la cabeza marmórea con un parchazo de oro en el cuello: el brillo palpita por el movimiento de las hojas del plátano. El poeta supo cantar el prodigio del sol en los cármes y en los desiertos; pero lo quisiéramos despedir entre las melodías de las baladas, bajo la luna que lo bautizó en su primer llanto!¹³⁵

Leopoldo Lugones (1874-1938) es sobre todo conocido por su poesía, pero también es autor de microrrelatos. Los publica en un libro titulado *Filosofícula* (1924), que une prosas breves y verso. Le añade una advertencia preeliminar en la que explica que sus textos son filosóficos a pesar de su brevedad. Llega a hablar incluso de divagación y de paseo para restarle gravedad a los temas que trata: “Como su nombre lo indica, este libro es modesto y ligero; lo cual a despecho de las graves palabras, no le impide ser filosófico [...]. No se proponía, en efecto, sino advertir que durante este paseo o divagación sin trascendencia, intentó aplicar a cada suceso la filosofía del sistema correspondiente”¹³⁶.

Hace recreaciones de la Biblia, de la mitología y de las *Mil y una noches* buscando la originalidad mediante la vuelta a las fuentes de la literatura occidental.

LA TÚNICA DE NESO

Es evidente, dijo el mitógrafo a sus dos interlocutores, el filósofo y el poeta, es evidente que Deyanira no estuvo enamorada de Hércules. El semidiós, nada joven ya, la hubo de su padre, el rey Eneo de Calidonia, mediante el don del cuerno de la abundancia. ¿Cómo pudo, entonces, Dayanira enfurecerse hasta causarle la muerte por medio de la famosa túnica, cuando supo sus nuevos amores con Yole?

-Por vanidad herida, opinó el filósofo. Si hubiese estado realmente enamorada de él, habría dado muerte a Yole.

-Si hubiese estado realmente enamorada de él, sentenció el poeta, ella misma se habría dado la muerte¹³⁷.

La existencia de Dios y del diablo ocupan numerosos textos: en “La existencia de Dios” Epicuro demuestra que no existe ni Dios ni el diablo, pues basta negar la

¹³⁵ ESTRADA de, Ángel: *Antología prosa*, pp. 111-113.

¹³⁶ LUGONES, Leopoldo: *Filosofícula*, pp. 9-10.

¹³⁷ *Ibíd.*, p. 37.

existencia del hombre para que ninguno de los dos exista más. “Mr. Bergeret” propone la teoría de que la idea de Dios proviene de la invención del espejo. “Jesús y el ateo”: el Maestro bendice a un ateo que respeta el derecho de los demás para creer lo que les plazca para escándalo de sus discípulos. “La muerte del diablo” propone la muerte de Dios y del diablo mientras los teólogos debaten en 1563 en Trento.

Sus cuentos más propiamente modernistas son “El pájaro azul”, deudor de Rubén Darío y que habla de un joven quimérico que intenta ver un pájaro que nadie podía ver y varios textos que tratan de flores: de cómo el oráculo nace de la margarita, de la simbología de las flores, de una rosa que desea convertirse en espina (“La rosa y la espina”).

Para Lagmanovich los textos más valiosos son sus reescrituras de la tradición evangélica porque muchas veces se aleja de la ortodoxia para reinterpretar nuestra cultura. “Exploración de una suerte de “evangelio apócrifo”, reescritura laica de motivos sacros, estos textos pueden leerse uno por uno y también formando parte de una serie o conjunto mayor, tendiente a constituir el libro íntegro como objeto de consideración estética”¹³⁸. Algunos de sus títulos son: “Jesús y la samaritana”, “El libre albedrío”, “El antiguo racionalismo”, “La dicha de vivir”, “El dueño de la pollina” o “El reino de los cielos”:

LA DICHA DE VIVIR

Poco antes de la oración en el huerto, un hombre tristísimo que había ido para ver a Jesús, conversaba con Felipe, mientras concluía de orar el Maestro.

-Yo soy el resucitado de Naím –dijo el hombre-. Antes de mi muerte me regocijaba con el vino, holgaba con las mujeres, festejaba con mis amigos, prodigaba joyas y me recreaba en la música. Hijo único, la fortuna de mi madre viuda era mía tan solo. Ahora nada de esto puedo; mi vida es un páramo. ¿A qué debo atribuirlo?

¹³⁸ LAGMANOVICH, David: “Hacia una teoría del microrrelato hispanoamericano” en *Revista Interamericana de Bibliografía*. XLVI, 1-4, [On-line]: http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/index.aspx?culture=es&navid=201 (Consulta: 26 de septiembre de 2012)

-Es que cuando el maestro resucita a alguno, asume todos sus pecados – respondió el apóstol-. Es como si aquél volviese a nacer en la pureza del párvulo.

-Así lo creía y por eso vengo.

-¿Qué podrías pedirle, habiéndote devuelto la vida?

-Que me devuelva mis pecados¹³⁹.

En “La culpa suprema” Jesús es condenado al suplicio por no haber jamás comprado ni vendido acusado por un escriba concesionario de una pescadería del lago Genezaret, donde Jesús había multiplicado los peces y en “El espíritu nuevo” se cuestiona la espiritualidad del amor de la Magdalena hacia Jesús, concluyendo que es un amor divino puesto que lo ama sin esperanza.

Los escritores vanguardistas podrían considerarse iniciadores del género, ya que unen la preocupación lingüística que podíamos observar en los modernistas con la experimentación.

La ciudad, siguiendo la estela marcada por Baudelaire, se convierte en el referente por excelencia de la vanguardia, que se empeña en cuestionar y recuperar al mismo tiempo los temas y formas literarios del pasado aunque parezca contradictorio.

Además, la literatura sufre el influjo de los nuevos de comunicación. El cine, por ejemplo, influye con sus procesos de montaje en la manera de presentar las obras que tienen los escritores.

1.1.2 Vanguardias

En este período no podemos olvidarnos de **Roberto Arlt** (1900-1942) que publicó en la revista *El Mundo* de 1928 a 1933 unas cuantas crónicas periodísticas que después darían lugar al libro *Aguafuertes porteñas* (1950) en el que contesta a cartas de lectores, reflexiona sobre diferentes temas como la crueldad con los animales, la gimnasia, la soltería o la censura.

¹³⁹ LUGONES, Leopoldo: *Filosofícula*, p. 109.

MI PRIMER AMOR

Era pecosa y bizca, pero yo la creía más hermosa que la luna; y por eso le escribí esta carta:

“Señorita: Escapémonos al mar. Vestido de terciopelo negro la voy a llevar a mi barco pirata. Juro por el cadáver de mi padre ahorcado que la amo. Suyo hasta la muerte: Roberto Godofredo, caballero de Ventimiglia, señor de Rocabrana, capitán del ballenero “El Taciturno”.

Todos estos nombres los había tomado de la novela de Salgari. Pues, ¿creerán ustedes?, la madre de esta pelandusquita, habiendo secuestrado la carta, casi me hace procesar por corruptor de menores¹⁴⁰.

Macedonio Fernández (1874-1952), aunque era de una generación anterior a la vanguardia, acabó siendo considerado como uno de los principales vanguardistas argentinos por los jóvenes que escribían en 1920.

Lagmanovich lo incluye entre los “Precursores e iniciadores” del microrrelato, sobre todo por los fragmentos póstumos publicados en *Cuadernos de todo y nada* (1972) marcados por la búsqueda de lo lúdico, así como del humor y del absurdo. Sus textos son fragmentarios: “Toda vez que se ha intentado la definición de la locura, buena parte de la cordura quedó abarcada en la definición”¹⁴¹.

No son microrrelatos al uso puesto que se han recopilado de diferentes cuadernos de Macedonio, que apuntaba sus reflexiones, retazos e ideas originales. No tienen título ni pretensión narrativa y algunos se acercan a los aforismos:

Es tan feo hasta hacerme perder todo descontento de mí mismo¹⁴².

La vida es el susto de un sueño¹⁴³.

¿Cómo sé que no sé lo que voy a hacer?¹⁴⁴.

¹⁴⁰ EPPLÉ, Juan Armando: “Novela fragmentada y micro-relato” en *El Cuento en Red*, [On-line]: <http://cuentoenred.xoc.uam.mx> (Consulta: 26 de septiembre de 2012).

¹⁴¹ FERNÁNDEZ, Macedonio: *Cuadernos de todo y nada*, p. 44.

¹⁴² *Ibíd.*, p. 24.

¹⁴³ *Ibíd.*, p. 32.

¹⁴⁴ *Ibíd.*, p. 39.

Cuanto más se vive es más probable que más antes se haya muerto, porque se ha tenido más tiempo¹⁴⁵.

Macedonio escribió textos breves en la estela de las greguerías de Ramón Gómez de la Serna en los que hace gala de su peculiar sentido del humor:

El cliente cuya oreja ha sido rozada por la activa tijera, se dirige al artista peluquero, inocente:

-Dígame, oficial, ¿cómo se usan ahora las orejas, cortas o largas?¹⁴⁶

Un poeta se lamenta de que acaba de publicar un libro de versos y todos lo han entendido, el narrador solicita la invención de una máquina que transforme palabras para resucitar la Literatura Universal, la paradoja de no poder callar para elogiar el silencio, la extirpación de la cirugía que acabará por volvernos invisibles o el Evangelio del No-creer, un libro-almohada titulado “Aquí se duerme bien”... Todo tiene cabida en los cuadernos de Macedonio.

En *Cuadernos de todo y nada* reflexiona sobre el arte, la escritura, la medicina, la psicología, la religión, la política y el desencanto de vivir en un mundo homogéneo casi en la línea crítica de la Escuela de Francfort:

La Paz, banal y pobre, del daño sin maldad, nadie la quiso, todos la hicieron.

La Guerra todos la hicieron, nadie la quiso y nadie la supo.

Todo en lo social (humano, internacional, nacional) es Discordia entre Dirigente (por soberbia y vanidad, no por riqueza, por “bluff” y arrastre farsado, impensado, del “bluff” a la guerra).

La humanidad ya en 1913 iba hacia los siguientes totales:

Total Urbanismo, hasta la supresión de toda Naturaleza y Meteorología.

Total Proletarismo, es decir que nadie consumiera nada de lo que produce, es decir mercabilidad, trueque totales.

Maquinismo.

Trust Universal: un solo Dueño en el Mundo.

¹⁴⁵ *Ibíd.*, p. 73.

¹⁴⁶ *Ibíd.*, p. 39.

Total Instrucción Pública: ésta sería la madre y padre-sucedáneo, prohibiéndose que los padres enseñaran algo a los hijos.

Total Diplomismo: hasta para ignorar algo, el que no tuviera diploma sería perseguido, como hoy los curanderos; hoy se puede todavía ignorar sin diploma: un día sólo se lo permitirá con diploma especial.

Total Democracia, o sea Gobierno Absoluto por la Mayoría.

Enajenación de la total actividad: “full time”: no consumir nada de propio trabajo, hasta hacerse sonar la nariz y llevar la comida a la boca por mano de otro.

Total Periodismo: nadie sabe cuándo va a llover o haber revolución y qué es bueno hacer, sino el Diario.

Total Cine: toda persona paga un impuesto por cada día que no vaya al Cine.

Total Standarización: no hay gustos personales¹⁴⁷.

Hemos elegido este texto porque en él se resumen varias de sus obsesiones como la idea de que en su época se piden diplomas para todo, que el periodismo es el que marca la realidad y que la urbanización acaba con la naturaleza, entre otras. Como vemos, el mundo no ha cambiado tanto desde 1913 y, de hecho, el análisis de Macedonio podría aplicarse a nuestra actualidad sin problemas.

Epple, por su parte, piensa que la principal contribución de Macedonio a la historia del microrrelato estriba en su célebre antinovela *Museo de la Novela de la Eterna* (1967), fragmentaria al igual que otras novelas de la misma época como *Rayuela* o *Tres tristes tigres*. En cualquier caso:

Su propuesta genérica ilumina zonas transversales de la escritura, mientras ésta se desentiende de los géneros convencionales, los parodia en modo burlesco, invoca sus nombres en títulos irónicos (“Géneros del cuento”) o paradójicos (“Cuento de literatura no literaria”)¹⁴⁸.

Macedonio reivindica lo que él llama el “lector inseguido” o “lector salteado”, un lector activo que sea capaz de construir las situaciones narrativas. Llena su novela de

¹⁴⁷ *Ibíd.*, pp. 30-31.

¹⁴⁸ TOMASSINI, Graciela: “La microficción en la obra de Macedonio Fernández” en *El cuento en red*, [On-line] : <http://cuentoenred.xoc.uam.mx> (Consulta: 26 de septiembre de 2012).

prólogos y antiprólogos y su cuestionamiento de la tradición llega hasta el punto de proponerle al lector que escriba él el texto: “Al que quiera escribir esta novela” es el último prólogo.

El índice de la novela *Museo de la novela de la Eterna* nos da una idea de la innovación que lleva a cabo Macedonio en esta peculiar “novela”:

Dedicatoria a mi personaje de la Eterna
[Prólogos]
Lo que nace y lo que muere
Prólogo a la eternidad
Perspectiva
Prólogo a mi persona de autor
Andando
El autor también habla
A los críticos
Presentación para la Eterna
Hogar de la no existencia
Somos un soñar sin límite
A los lectores que padecerían si ignorasen lo que la novela cuenta
Nuevo prólogo a mi persona de autor
Prólogo que cree saber algo
Novela de los personajes
Prólogo a lo nunca visto
Salutación
Otro deseo de saludar
Cómo ha sido Posible, al fin, la novela perfecta
Deunamor
Un personaje, antes de estrenarse
Prólogo, también
Prólogo metafísico
El hombre que fingía vivir
Guía a los prólogos (prólogo indicador)
A las puertas de la novela (Anticipación de relato)
Entrada en prólogo de Federico

Al lector de Vidriera

Dos personajes desechados

Prólogo primero de la novela para el lector corto

A los no peritos en metafísica

Descripción de la Eterna

El fantasismo esencial del mundo

Prólogo de indecisión

Otro prólogo

Esta es la novela que principió perdiendo su «personaje cocinero» Nicolasa, renunciante por motivos elevadísimos

Novela de las cosas clausuradas, de las mudeces, de los secretos, de las fragancias guardadas, de las palabras que no suenan porque confían a un mohín o sonrisa de los labios que hablen y esa sonrisa

Prólogo del personaje prestado

Al autor (de la novela) ¿no le sucede nada?

Prólogo de desesperanza de autor

Quizagenio se lamenta de su nombre

A los personajes de mi novela

Prólogo al que se debe lectura recompensando a un autor que no deja entrar al muchacho en la novela

Qué queréis: debo seguir prólogos

Lo que me sucede

Prólogo que se siente novela

Prólogo de la pavita y el roperito

Carta genial que yo quisiera que uno de mis personajes, el Presidente, escribiera a Ricardo Nardal

¿Basta con «ir antes» para ser prólogo?

El prólogo modelo

¿Prólogo cuádruple?

El Presidente y la muerte

Al Lector Salteado

Imprecación para el Lector Seguido

Prólogo que entre prólogos se empina para ver dónde, allá lejos empieza la novela

1º Nota de posprólogo; y 2º observaciones de antelibro

Estos ¿fueron prólogos? y ésta ¿será novela?

Despierta

Comienza el tiempo de la novela

Muévese

Capítulo I [...]

Capítulo XX

Intento de sedación de una herida que se tiene en cuenta

La novela en estados

Al que quiera escribir esta novela¹⁴⁹.

Enriqueta Morillas en su artículo “Poéticas del relato fantástico” analiza la poética de Macedonio Fernández y afirma: “Ingresar a la esfera autónoma, irreal, del arte puede así transformarse en la aventura de perder el yo, “perderte del ser y librarte de la realidad” dice [Macedonio Fernández] al lector, cuyo “desvanecimiento de sí en personaje” es un deseo tan fuerte que puede implicar una renuncia a la vida”¹⁵⁰.

Como ejemplo de la escritura fragmentaria de Macedonio proponemos éste, un texto breve sin título en el que predomina esa inclinación hacia lo lúdico y lo absurdo tan propia de nuestro autor:

—Mujer, ¿cuánto te ha costado esta espumadera?

—1,90.

—¿Cómo, tanto? ¡Pero es una barbaridad!

—Sí; es que los agujeros están carísimos. Con esto de la guerra se aprovechan de todo.

—¡Pues la hubieras comprado sin ellos!

—Pero entonces sería un cucharón y ya no serviría para espumar.

—No importa; no hay que pagar de más. Son artificios del mercado de agujeros¹⁵¹.

Otro vanguardista argentino que escribe textos breves es **Oliverio Gironde** (1891-1967). Ramón Gómez de la Serna le dedica el volumen de su selección de

¹⁴⁹ FERNÁNDEZ, Macedonio: *Museo de la Novela de la Eterna*, pp. 7-10.

¹⁵⁰ MORILLAS VENTURA, Enriqueta: “Poéticas del relato fantástico” en Morillas Ventura, Enriqueta: *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, pág. 94.

¹⁵¹ FERNÁNDEZ, Macedonio: *Cuadernos de todo y nada*, p. 119.

Greguerías de 1910 a 1960, calificándolo como el "escritor más original y fantasmagórico de la literatura argentina".

Funda en 1924 el periódico *Martín Fierro* en el que publica lo que él llama *membretes*, continuando la estética de las greguerías. Un *membrete* es, según la primera acepción del *Diccionario de la Real Academia de la Lengua española*, la "memoria o anotación que se hace de una cosa, poniendo solo lo sustancial y preciso, para copiarlo y extenderlo después con todas sus formalidades y requisitos". Es decir, son expresiones muy breves que intentan romper con las convenciones y la solemnidad mediante el humor, al igual que las greguerías:

El adulterio se ha generalizado tanto que urge rehabilitarlo o, por lo menos, cambiarle de nombre.

Las distancias se han acortado tanto que la ausencia y la nostalgia han perdido su sentido.

Lo prodigioso no es que Van Gogh se haya cortado una oreja, sino que conservara la otra.

La poesía es siempre lo otro, aquello que ignoran todos hasta que lo descubre el verdadero poeta¹⁵².

Guillermo Siles señala la importancia de la obra de Gironde de 1932 *Espantapájaros (al alcance de todos)*, ya que es:

Un antecedente fundamental del microrrelato por el hecho de poner en acción una serie de mecanismos alejados de los cánones establecidos y anticipar estrategias utilizadas por Julio Cortázar en *Historias de cronopios y de famas* – específicamente las relaciones entre el texto 18 y las “Instrucciones para llorar”-, o por Ana María Shua en *Casa de geishas* y otros libros¹⁵³.

Este libro fue considerado por la crítica de su época como revulsivo ya que Gironde no respeta las instituciones religiosas, ni las sociales, se rebela contra los valores establecidos y lo que escribe no puede ser considerado cuento aunque contenga

¹⁵² GIRONDE, Oliverio: *Obra*, p.148.

¹⁵³ SILES, Guillermo: *El microrrelato hispanoamericano. La formación de un género en el siglo XX*, p. 88.

elementos narrativos, ni poema en prosa aunque esté emparentado con la poesía. Podemos comprobarlo en el texto número catorce en el que el narrador cuenta los consejos que le daba una abuela muy poco convencional sobre la vida y el sexo que al final acaba en una exclamación aplicable a la literatura:

Mi abuela- que no era tuerta- me decía:

-Las mujeres cuestan demasiado trabajo o no valen la pena. ¡Puebla tu sueño con las que te gusten y serán tuyas mientras descansas!

No te limpies los dientes, por lo menos, con los sexos usados. Rehuye, dentro de lo posible, las enfermedades venéreas, pero si alguna vez necesitas optar entre un premio a la virtud y la sífilis, no trepides un solo instante: ¡El mercurio es mucho menos pesado que la abstinencia!

Cuando unas nalgas te sonrían, no se lo confíes ni a los gatos. Recuerda que nunca encontrarás un sitio mejor donde meter la lengua que tu propio bolsillo, y que más vale un sexo en la mano que mil volando.

Pero a mi abuela le gustaba contradecirse, y después de pedirme que le buscase los anteojos que tenía sobre la frente, agregaba con voz de daguerrotipo:

-La vida- te lo digo por experiencia- es un largo embrutecimiento. Ya ves en el estado en que se encuentra tu pobre abuela. ¡Si no fuese por la esperanza de ver un poco mejor después de muerta!

La costumbre nos teje diariamente, una telaraña en las pupilas. Poco a poco nos aprisiona la sintaxis, el diccionario, y aunque los mosquitos vuelen tocando la corneta, carecemos del coraje de llamarlos arcángeles. Cuando una tía nos lleva de visita, saludamos a todo el mundo, pero tenemos miedo de estrecharle la mano al señor gato, y más tarde, al sentir deseos de viajar, tomamos un boleto en una agencia de vapores, en vez de metamorfosear una silla en transatlántico.

Por eso- aunque me creas totalmente chocha- nunca me cansaré de repetirte que no debes renunciar ni al derecho de renunciar. El dolor de muelas, las estadísticas municipales, la utilización del aserrín, de la viruta y otros desperdicios, pueden proporcionarnos una satisfacción insospechada.

Abre los brazos y no te niegues al clarinete, ni a las faltas de ortografía. Confeccionate una nueva virginidad cada cinco minutos y escucha estos consejos como si te los diera una moldura, pues aunque la experiencia sea una enfermedad que ofrece tan poco peligro de contagio, no debes exponerte a que te influncie ni tan siquiera tu propia sombra.

¡La imitación ha prostituido hasta los alfileres de corbata!¹⁵⁴

¹⁵⁴ GIRONDO, Oliverio: *Obra*, pp.183-184.

En otro de sus libros, *En la masmédula* (1954), podemos leer una canción de amor titulada “Mi lumía” en la que el juego de creación de lenguaje es reseñable y también lo emparenta con el microrrelato en el sentido de que uno de sus procedimientos clave es la utilización lúdica del lenguaje. Dice así:

Mi lu
 mi lubidulia
 mi golocidalove
 mi lu tan luz tan tu que me enlucielabisma
 y descentratelura
 y venusafrodea
 y me nirvana el suyo la crucis los desalmes
 con sus melimeleos
 sus eropsiquisedas sus decúbitos lianas y dermiferios limbos y gormullos
 mi lu
 mi luar
 mi mito
 demonoave dea rosa
 mi pez hada
 mi luvisita nimia
 mi lubísnea
 mi lu más lar
 mas lampo
 mi pulpa lu de vértigo de galaxias de semen de misterio
 mi lubella lusola
 mi total lu plevida
 mi toda lu
 lumía¹⁵⁵

Tampoco podemos olvidar dentro del grupo de los vanguardistas al escritor **Ricardo Güiraldes** (1886-1927) que, a pesar de haber pasado a la historia de la literatura por la novela *Don Segundo Sombra* (1926), años antes había escrito un libro en el que cultivaba los textos breves alternándolos con versos, que algunos críticos como Siles consideran el primer poemario vanguardista: *El cencerro de cristal* (1915). Muchos son impresiones subjetivas ante el paisaje, pensamientos y reflexiones, pero también hay otros que podríamos calificar como microrrelatos aunque incorporen reflexiones de todas formas:

¹⁵⁵ *Ibíd.*, pp. 421-422.

MÚSICA NOCHERA

¿Quieres? ¿Vamos a divertirnos?

Accedió y fueron al café

Gente, ruido, baile y música. Para trasnochadores; música de hotel internacional o de boite, que era lo que buscaban.

Parado en una silla, sobre una mesa, peroraba el poeta ebrio, con ojos de amplia pupila, vaga, de cocaína o de ajeno.

—“Ritmos pseudo-alegres de desenvolvimiento fatal. Cosas para bailar o cantarse a coro. ¡Hay que divertirse! Oh, brevedad humana, saltar, gritar; la vida es breve, reír se debe... a troche-moche, cantando cosas macabras y huyentes, bailando pasos internacionales; y tomar vino. Tomar vino, o champagne, o alcohol, que da fuego al hombre y a las lámparas.

¡Cuestión de quemar!

Orquesta estrepitosa, tapujo de tristezas, despertadora de melancolías dormidas e inútiles. Cada pieza es una pieza menos (y en esto es como en todo). Apurar signos vitales, para intensificarlos. Barajar en plena alma, la exacerbación de todo dolor ajeno, chillado en las pobres cuerdas, víctimas llorosas, como hilachas del alma arrancadas del ovillo.”

Él estrechaba a su compañera, que se vende para vivir y sufre, y era, de los que viven para comprar y sufren.

Un malestar los torturaba.

El ebrio seguía su discurso.

—¡Vamos!-, dijo.

—Vamos.

Un automóvil corrió.

—¡Llévanos lejos, lejos! Donde tú quieras...

No dejaban nada tras ellos, eran libres y sin embargo reían, porque escapaban, así, de divertirse.

Buscando, cada uno, el calor del alma amiga; iban recostados; ella, la cabeza en su hombro.

Por delante, el camino largo a recorrer, las sorpresas del vendrá.

Y eso es todo.

Una nueva aventura, que comienza.

¡Oh, destino terrestre, esclavitud centrípeta! No poder emigrar, en grandes elipses sidéreas, por los astros de los astros...¹⁵⁶

¹⁵⁶ GÜIRALDES; Ricardo: *El cencerro de cristal*, p. 85.

Lagmanovich, refiriéndose a Macedonio Fernández, Oliverio Girando y Antonio Porchia (incluido en este trabajo en el epígrafe sobre aforismos), apunta:

Estos autores no escriben microrrelatos en el pleno sentido que hoy asignamos al término, ni menos aun componen libros formados exclusivamente por microtextos en prosa (salvo en el caso de Porchia), pero es igualmente cierto que lo que escriben no entra en los moldes tradicionales de la escritura cuentística¹⁵⁷.

1.2 Los clásicos del microrrelato universal

Aquí tendríamos que mencionar a dos grandes figuras de las letras argentinas que se caracterizan por el cultivo de la metaliteratura (en el sentido etimológico de la palabra, es decir, van más allá de la literatura debido al permanente cuestionamiento al que la someten): Jorge Luis Borges y Julio Cortázar.

Jorge Luis Borges (1899-1986) ha sido considerado el escritor en castellano más imitado y, además, como personaje constituye una paradoja: no tuvo ningún título universitario y, sin embargo, se estudia en todas las universidades. También es el escritor que más entrevistas ha concedido y en torno a él se cuentan numerosas anécdotas. Una de ellas proviene de los almuerzos los domingos con Alfonso Reyes; éste le preguntó una vez: “¿Por qué publicamos?” y Borges le contestó: “Para dejar de corregir”.

Considera que la literatura no es más que la reelaboración de la literatura; por lo tanto, no puede haber novedad y, si la hubiese, no sería más que el olvido. Para él escribir es un sueño voluntario, una apertura a fuerzas e influjos inconscientes; por lo tanto, uno no escribe lo que quiere, sino lo que puede; considera al escritor un amanuense que recibe de algún sitio una especie de orden que le incita a llevar a cabo su labor. Pone como ejemplo *La Ilíada* donde ya se alude a este procedimiento mediante la

¹⁵⁷ LAGMANOVICH, David: *El microrrelato. Teoría e historia*, p. 300.

invocación a la Musa con la que comienza: “Canta, oh diosa la cólera del Pelida Aquileo”¹⁵⁸.

Y ni siquiera es dueño del resultado, lo será el lector. La obra perdura si alguien la lee, pero cada lectura la transforma. Y de esta teoría suya proviene el famoso cuento “Pierre Menard, autor del Quijote”.

De hecho, no nos acercamos inocentemente a los clásicos, estamos condicionados por las lecturas que de ellos se han hecho: una misma obra va teniendo diferentes valoraciones a lo largo del tiempo y ni siquiera nosotros somos los mismos. Ya decía Benedetto Croce que un libro dice más sobre la época en que se lee, que sobre la época en que se escribe.

De Borges hay que destacar su libro *El hacedor* (1960) donde podemos encontrar la mayoría de sus microrrelatos, entre ellos el célebre “Borges y yo”. El autor se está quedando ciego desde fines de la década de 1950 así que este libro es producto del dictado más que de la escritura y ya en el primer relato alude a Homero:

EL HACEDOR

Nunca se había demorado en los goces de la memoria. Las impresiones resbalaban por él, momentáneas y vívidas; el bermellón de un alfarero, la bóveda cargada de estrellas que también eran dioses, la luna, de la que había caído un león, la lisura del mármol bajo las lentas yemas sensibles, el calor de la carne de jabalí, que le gustaba desgarrar con dentelladas blancas y brascas, una palabra fenicia, la sombra negra que una lanza proyecta sobre la arena amarilla, la cercanía del mar o de las mujeres, el pesado vino cuya aspereza mitigaba la miel, podían abarcar por entero el ámbito de su alma. Conocía el terror pero también la cólera y el coraje, y una vez fue el primero en escalar el muro enemigo. Ávido, curioso, casual, sin otra ley que la fruición y la indiferencia inmediata, anduvo por la variada tierra y miró, en una u otra margen del mar, las ciudades de los hombres y sus palacios. En los mercados populosos o al pie de una montaña de cumbre incierta, en la bien podía haber sátiros, había escuchado complicadas historias, que recibió como recibía la realidad, sin indagar si eran verdaderas o falsas.

Gradualmente, el hermoso universo fue abandonándolo; una terca neblina le borró las líneas de la mano, la noche se despobló de estrellas, la tierra era

¹⁵⁸ HOMERO: *Ilíada y Odisea*, p. 25.

insegura bajo sus pies. Todo se alejaba y se confundía. Cuando supo que se estaba quedando ciego, gritó; el pudor estoico no había sido aún inventado y Héctor podía huir sin desmedro. Ya no veré (sintió) ni el cielo lleno de pavor mitológico, ni esta cara que los años transformarán. Días y noches pasaron sobre esa desesperación de su carne, pero una mañana se despertó, miró (ya sin asombro) las borrosas cosas que lo rodeaban e inexplicablemente sintió, como quien reconoce una música o una voz, que ya le había ocurrido todo eso y que lo había encarado con temor, pero también con júbilo, esperanza y curiosidad. Entonces descendió a su memoria, que le pareció interminable, y logró sacar de aquel vértigo el recuerdo perdido que relució como una moneda bajo la lluvia, acaso porque nunca lo había mirado, salvo quizá, en un sueño.

El recuerdo era así. Lo había injuriado otro muchacho y él había acudido a su padre y le había contado la historia. Éste lo dejó hablar como si no escuchara o no comprendiera y descolgó de la pared un puñal de bronce, bello y cargado de poder, que el chico había codiciado furtivamente. Ahora lo tenía en las manos y la sorpresa de la posesión anuló la injuria padecida, pero la voz del padre estaba diciendo: Que alguien sepa que eres un hombre, y había una orden en la voz. La noche cegaba los caminos; abrazado al puñal, en el que presentía una fuerza mágica, descendió la brusca ladera que rodeaba la casa y corrió a la orilla del mar, soñándose Áyax y Perseo y poblando de heridas y de batallas la oscuridad salobre. El sabor preciso de aquel momento era lo que ahora buscaba; no le importaba lo demás: las afrentas del desafío, el torpe combate, el regreso con la hoja sangrienta.

Otro recuerdo, en el que también había una noche y con inminencia de aventura, brotó de aquél. Una mujer, la primera que le depararon los dioses, lo había esperado en la sombra de un hipogeo, y él la buscó por galerías que eran como redes de piedra y por declives que se hundían en la sombra. ¿Por qué le llegaban esas memorias y por qué le llegaban sin amargura, como una mera prefiguración del presente?

Con grave asombro comprendió. En esta noche de sus ojos mortales, a la que ahora descendía, lo aguardaban también el amor y el riesgo. Ares y Afrodita, porque ya adivinaba (porque ya lo cercaba) un rumor de gloria y de hexámetros, un rumor de hombres que defienden un templo que los dioses no salvarán y de bajeles negros que buscan por el mar una isla querida, el rumor de las Odiseas e Iliadas que era su destino cantar y dejar resonando cóncavamente en la memoria humana. Sabemos estas cosas, pero no las que sintió al descender a la última sombra¹⁵⁹.

El texto es clave por la identificación del autor con Homero, ciego y destinado a contar historias igual que Borges y lo más sorprendente es que el narrador se sumerge en los pensamientos y sentimientos de su personaje en un acto de total omnisciencia para, en la última oración, retroceder de alguna manera, renunciar a su omnisciencia y

¹⁵⁹ BORGES, Jorge Luis: *Prosa completa* 3, pp. 209-211.

quedarse en la figura de un simple narrador testigo que ve a Homero muriendo y no es capaz de describir al lector sus sentimientos.

Borges califica los textos de *El Hacedor* como “pequeñas piezas en prosa” y algunos fueron escritos para la revista *Crítica*, de lo cual se deriva que están dirigidos a lectores avezados.

LA TRAMA

Para que su horror sea perfecto, César, acosado al pie de la estatua por los impacientes puñales de sus amigos, descubre entre las caras y los aceros la de Marco Bruto, su protegido, acaso su hijo, y ya no se defiende y exclama: *¡Tú también, hijo mío!* Shakespeare y Quevedo recogen el patético grito.

Al destino le agradan las repeticiones, las variantes, las simetrías; diecinueve siglos después, en el sur de la provincia de Buenos Aires, un gaucho es agredido por otros gauchos y, al caer, reconoce a un ahijado suyo y le dice con mansa reconvención y lenta sorpresa (estas palabras hay que oírlas, no leerlas): *¡Pero, che!* Lo matan y no sabe que muere para que se repita una escena¹⁶⁰.

Piglia señala que Borges, a pesar de la importancia que da en sus argumentos a la lectura, las citas, la biblioteca, en realidad está muy interesado en la oralidad. Podemos comprobarlo en la frase entre paréntesis: “(estas palabras hay que oírlas, no leerlas)”, que remarca la preeminencia de la oralidad con respecto a la escritura.

EL CAUTIVO

En Junín o Tapalqué refieren la historia. Un chico desapareció después de un malón; se dijo que lo habían robado los indios. Sus padres lo buscaron inútilmente; al cabo de los años, un soldado que venía de tierra adentro les habló de un indio de ojos celestes que bien podía ser su hijo.

Dieron por fin con él (la crónica ha perdido las circunstancias y no quiero inventar lo que no sé) y creyeron reconocerlo. El hombre, trabajando por el desierto y por la vida bárbara, ya no sabía oír las palabras de la lengua natal, pero se dejó conducir, indiferente y dócil, hasta la casa. Ahí se detuvo, tal vez porque los otros se detuvieron. Miró la puerta, como sin entenderla. De pronto bajó la cabeza, gritó, atravesó corriendo el zaguán y los dos largos patios y se metió en la cocina. Sin vacilar, hundió el brazo en la ennegrecida campana y sacó el cuchillito de mango de asta que había escondido ahí, cuando chico. Los

¹⁶⁰ BORGES, Jorge Luis: *Prosa completa* 3, p. 233.

ojos le brillaron de alegría y los padres lloraron porque habían encontrado al hijo.

Acaso a este recuerdo siguieron otros, pero el indio no podía vivir entre paredes y un día fue a buscar su destino. Yo quería saber qué sintió en aquel instante de vértigo en el que el pasado y el presente se confundieron; yo quería saber si el hijo perdido renació y murió en aquel éxtasis o si alcanzó a reconocer, siquiera como una criatura o un perro, los padres y la casa¹⁶¹.

En “El cautivo” el narrador elegido por Borges es testigo de lo que sucede y se nos presenta en tercera persona y entre paréntesis. Narra determinados hechos procedentes de algún tipo de crónica y en el último párrafo insiste en su incapacidad para saber lo que sentía el hijo recobrado y si fue capaz de reconocer a su familia para después renunciar a ellos o ni siquiera le resultaron conocidos.

En cualquier caso, en este texto se da el borgeano enfrentamiento entre civilización y barbarie y gana esta última ya que el hijo (significativamente llamado por el autor “el indio” en el último párrafo y en el primero y segundo “un chico” y “el hombre”) retorna a la vida salvaje dejando al narrador intrigado por lo que ocurrió en su interior al enfrentarse con su pasado.

Uno de sus maestros y amigo de su padre es Macedonio Fernández. De él toma dos cosas: la dimensión onírica de la realidad y la idea de que la literatura está dentro de la literatura. De hecho, el escritor vanguardista aparece en un microrrelato borgiano con un final acorde con su peculiar sentido del humor:

DIÁLOGO SOBRE UN DIÁLOGO

A. –Distraídos en razonar la inmortalidad, habíamos dejado que anoheciera sin encender la lámpara. No nos veíamos las caras. Con una indiferencia y una dulzura más convincentes que el fervor, la voz de Macedonio Fernández repetía que el alma es inmortal. Me aseguraba que la muerte del cuerpo es del todo insignificante y que morir se tiene que ser el hecho más nulo que puede sucederle a un hombre. Yo jugaba con la navaja de Macedonio; la abría y la cerraba. Un acordeón vecino despachaba infinitamente la Comparsita, esa pamplina consternada que les gusta a muchas personas, porque les mintieron

¹⁶¹ BORGES, Jorge Luis: *Prosa completa* 3, p. 223.

que es vieja... Yo le propuse a Macedonio que nos suicidáramos, para discutir sin estorbo.

Z (burlón). –Pero sospecho que al final no se resolvieron.

A (ya en plena mística). –Francamente no recuerdo si esa noche nos suicidamos¹⁶².

Otros libros destacables de Borges en cuanto a la minificción se refiere son *La cifra* (1981), en el que podemos encontrar “Nota para un cuento fantástico”, citado ya en este trabajo, y que se caracteriza por la intertextualidad y también hay microrrelatos en *Los conjurados* (1985).

Los conjurados está compuesto por treinta y nueve textos breves. Algunos en forma de poema y otros narrativos o reflexivos en prosa y que podríamos considerar microrrelatos. El propio Borges nos dice en el prólogo: “No profeso ninguna estética. Cada obra confía a su escritor la forma que busca: el verso, la prosa, el estilo barroco o el llano¹⁶³” para justificar el eclecticismo de sus textos.

EL BASTÓN DE LACA

María Kodama lo descubrió. Pese a su autoridad y a su firmeza, es curiosamente liviano. Quienes lo ven lo advierten; quienes lo advierten lo recuerdan. Lo miro. Siento que es una parte de aquel imperio, infinito en el tiempo, que erigió su muralla para construir un recinto mágico. Lo miro. Pienso en aquel Chuang Tzu que soñó que era una mariposa y que no sabía al despertar si era un hombre que había soñado ser una mariposa o una mariposa que ahora soñaba ser un hombre. Lo miro. Pienso en el artesano que trabajó el bambú y lo dobló para que mi mano derecha pudiera calzar bien en el puño. No sé si vive aún o si ha muerto.

No sé si es taoísta o budista o si interroga el libro de los sesenta y cuatro hexagramas.

No nos veremos nunca.

Está perdido entre novecientos treinta millones.

Algo, sin embargo, nos ata.

No es imposible que Alguien haya pretendido este vínculo.

No es imposible que el universo necesite este vínculo¹⁶⁴.

¹⁶² BORGES, Jorge Luis: *Prosa completa 3*, p. 215.

¹⁶³ BORGES, Jorge Luis: «Los conjurados» en *Poesía completa*, p. 593.

¹⁶⁴ BORGES, Jorge Luis: «La cifra» en *Poesía completa*, p. 576.

Para terminar con este gran escritor, leamos un texto que destaca por su extrema brevedad y su final abierto y que provoca en el lector cierta inquietud debido a la paradoja en la que se basa:

EL ADIVINO

En Sumatra, alguien quiere doctorarse de adivino. El brujo examinador le pregunta si será reprobado o si pasará. El candidato responde que será reprobado...¹⁶⁵

Julio Cortázar (1914-1984) va a ser otro gran renovador de las letras universales. No sólo con sus cuentos en los que lo fantástico se instala en la cotidianeidad de una forma inquietante o con su imprescindible novela *Rayuela*, sino también con libros en los que la fragmentariedad va a ser la protagonista: *Historias de cronopios y de famas* (1962), *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), *Un tal Lucas* (1979) y *Último round* (1969).

Historias de cronopios y de famas se divide en varias partes que articulan los diferentes textos fragmentarios: “Manual de instrucciones”, “Ocupaciones raras”, “Material plástico” e “Historias de cronopios y de famas” aunque no necesariamente los textos están colocados de la forma que esperaríamos según el título; por ejemplo, “Material plástico”, que posiblemente aluda a sus propiedades cambiantes, comienza con un microrrelato titulado *Instrucciones para cantar* que debería estar incluido en el epígrafe “Manual de instrucciones”. Los textos que integran este libro son microrrelatos y la última parte, “Historias de cronopios y de famas”, es la más uniforme ya que los personajes que pululan por los textos son cronopios, famas o esperanzas.

EUGENESIA

¹⁶⁵ LAGMANOVICH, David: *El microrrelato. Teoría e historia*, p. 59.

Pasa que los cronopios no quieren tener hijos, porque lo primero que hace un cronopio recién nacido es insultar groseramente a su padre, en quien oscuramente ve la acumulación de desdichas que un día serán las suyas.

Dadas estas razones, los cronopios acuden a los famas para que fecunden a sus mujeres, cosa que los famas están siempre dispuestos a hacer por tratarse de seres libidinosos. Creen además que en ésta forma irán minando la superioridad de los cronopios, pero se equivocan torpemente pues los cronopios educan a sus hijos a su manera, y en pocas semanas les quitan toda semejanza con los famas¹⁶⁶.

En *Un tal Lucas* el nexo de unión de los textos es el personaje y se limita a dividir el libro en tres partes sin ponerles título. Sin embargo, en la segunda parte, la central, los textos no se articulan en torno a Lucas y varían desde unas pocas líneas a varias páginas. Citamos uno que extrema la búsqueda de la brevedad:

AMOR 77

Y después de hacer todo lo que hacen se levantan, se bañan, se entalcan, se perfuman, se visten, y así progresivamente van volviendo a ser lo que no son¹⁶⁷.

El peculiar sentido del humor de Cortázar puede detectarse en las pequeñas variaciones de los títulos, comienza por “Lucas, su patriotismo”, sigue por “Lucas, su patrioterismo” y culmina con “Lucas, su patiotismo”. Lucas es un personaje del que no conocemos su descripción ni su forma de vida, básicamente sus reflexiones en torno a los temas más dispares siempre precedidos por un determinante posesivo de tercera persona: desde “Lucas, su arte nuevo de pronunciar conferencias”, hasta “Lucas, sus pudores”, pasando por “Lucas, sus sonetos”.

LUCAS, SUS INTRAPOLACIONES

En una película documental y yugoslava se ve cómo el instinto del pulpo hembra entra en juego para proteger por todos los medios a sus huevos, y entre otras medidas de defensa organiza su propio camuflaje amontonando algas y disimulándose tras ellas para no ser atacado por las murenas durante los dos meses que dura la incubación.

¹⁶⁶ CORTÁZAR, Julio: *Cuentos completos. Volumen 1*, p. 490.

¹⁶⁷ CORTÁZAR, Julio: *Cuentos completos. Volumen 2*, p. 277.

Como todo el mundo, Lucas contempla antropomórficamente las imágenes: el pulpo *decide* protegerse, *busca* las algas, las *dispone* frente a su refugio, se *esconde*. Pero todo eso (que en una primera tentativa de explicación igualmente antropomórfica fue llamado *instinto* a falta de mejor cosa) sucede fuera de toda conciencia, de todo conocimiento por rudimentario que pueda ser. Si por su parte Lucas hace el esfuerzo de asistir también como desde fuera, ¿qué le queda? Un *mecanismo*, tan ajeno a las posibilidades de su empatía como el moverse de los pistones en los émbolos o el resbalar de un líquido por un plano inclinado.

Considerablemente deprimido, Lucas se dice que a estas alturas lo único que cabe es una especie de intrapolación: también esto, lo que está pensando en este momento, es un mecanismo que su conciencia cree comprender y controlar, también esto es un antropomorfismo aplicado ingenuamente al hombre.

"No somos nada", piensa Lucas por él y por el pulpo¹⁶⁸.

En *Último round*, un libro de misceláneas, juega con los tópicos y se vale de ellos para romper las expectativas del lector, como en este microrrelato, en el que todos esperamos que el asaltante sea el hombre y la víctima la mujer; por eso Cortázar hace justo lo contrario:

CORTÍSIMO METRAJE

Automovilista en vacaciones recorre las montañas del centro de Francia, se aburre lejos de la ciudad y de la vida nocturna. Muchacha le hace el gesto usual del auto-stop, tímidamente pregunta si dirección Beaune o Tournus. En la carretera unas palabras, hermoso perfil moreno que pocas veces pleno rostro, lacónicamente a las preguntas del que ahora, mirando los muslos desnudos contra el asiento rojo. Al término de un viraje el auto sale de la carretera y se pierde en lo más espeso. De reojo sintiendo cómo cruza las manos sobre la minifalda mientras el terror poco a poco. Bajo los árboles una profunda gruta vegetal donde se podrá, salta del auto, la otra portezuela y brutalmente por los hombros. La muchacha lo mira como si no, se deja bajar del auto sabiendo que en la soledad del bosque. Cuando la mano por la cintura para arrastrarla entre los árboles, pistola del bolso y a la sien. Después billetera, verifica bien llena, de paso roba el auto que abandonará algunos kilómetros más lejos sin dejar la menor impresión digital porque en ese oficio no hay que descuidarse¹⁶⁹.

8.3 Los clásicos del microrrelato argentino

Hay tres grandes escritores que ya podemos considerar "clásicos" del microrrelato argentino debido a su veteranía y a la influencia que han ejercido en

¹⁶⁸ *Ibíd.*, p. 236.

¹⁶⁹ CORTÁZAR, Julio: *Último round*, p. 228.

autores posteriores: Enrique Anderson Imbert, Adolfo Bioy Casares y Marco Denevi. Continuaremos analizándolos por orden alfabético.

Enrique Anderson Imbert (1910-2000), comparte las funciones de crítico literario profesor y escritor de ficciones. Él mismo denomina sus textos breves «casos» y los primeros los publica en *Las pruebas del caos* (1946) como el siguiente:

TABÚ

El ángel de la guarda le susurró a Fabián, por detrás del hombro:

—¡Cuidado, Fabián! Está dispuesto que mueras en cuanto pronuncies la palabra zangolotino.

—¿Zangolotino? —pregunta Fabián, azorado.

Y muere¹⁷⁰.

En su libro de cuentos *El grimorio* (1961) también podemos encontrar cuentos brevísimos; bajo el título “Más casos”, lo que los emparenta con los que había escrito en *Las pruebas del caos* llamándolos “Casos”.

EL PRÍNCIPE

Cuando nació el príncipe se hizo una gran fiesta nacional. Bailes, fuegos artificiales, revuelos de campanas, disparos de cañón...

Con tanto estrépito el recién nacido se murió¹⁷¹.

Pero quizá su obra más relevante con respecto a la microficción sea *El gato de Cheshire* (1965). En el prólogo explica que sus “miniaturas”, como las llama en este caso, fueron escritas entre 1926 y 1964 y que se caracterizan por la libertad y por aprovechar material tradicional que pellizca para lograr una figura distinta.

LA MONTAÑA

El niño empezó a treparse por el corpachón de su padre, que estaba amodorrado en la butaca, en medio de la gran siesta en medio del gran patio. Al sentirlo, el padre, sin abrir los ojos y sotorriéndose, se puso todo duro para ofrecer al juego del hijo una solidez de montaña. Y el niño lo fue escalando: se

¹⁷⁰ ANDERSON IMBERT, Enrique: *Narraciones completas. Vol. I*, p. 188.

¹⁷¹ *Ibíd.*, p. 389.

apoyaba en las estribaciones de las piernas, en el talud del pecho, en los brazos, en los hombros, inmóviles como rocas. Cuando llegó a la cima nevada de la cabeza, el niño no vio a nadie.

—¡Papá, papá! —llamó a punto de llorar.

Un viento frío soplaba allá en lo alto, y el niño, hundido en la nieve, quería caminar y no podía.

—¡Papá, papá!

El niño se echó a llorar solo sobre el desolado pico de la montaña¹⁷².

EL SOL

El Demiurgo los inventó para jugar con ellos un ratito pero cometió un primer error al inventarlos con una conciencia por los adentros. Con esa conciencia los homúnculos, a su vez, se inventaron un mundo propio. Cuando el Demiurgo, cansado del juego, quiso cancelarlos, ya existían y se aferraban con firmeza a su mundo propio. ¡Si se distrajeran todos al mismo tiempo!, pensó. Dormidos, sería fácil desprenderles la telita de vida que les quedaba.

Ah, era demasiado tarde. El Demiurgo había cometido un segundo error: inventarlos en un planeta redondo que giraba entre los faroles del cielo. Un farol, por lo menos, salvaba a los homúnculos. Siempre en el lado que daba al sol, había hermanos que montaban la guardia, en riguroso turno: si unos mitigaban en el sueño su poder, otros, en la vigilia, lo acrecentaban. A fuerza de filosofar, convirtieron al mismo Demiurgo en un servidor de los homúnculos¹⁷³.

LA CUEVA DE PLATÓN

El símil de la cueva, en Platón (*República*, VII), podría contarse de otra manera.

Esos hombres han vivido encerrados en una cueva subterránea, de espaldas a una fogata, creyendo que las sombras que veían moverse sobre el muro de enfrente eran las únicas cosas existentes. Cuando conversaban no se ponían de acuerdo sobre el nombre y sentido de cada sombra. De súbito, no uno, sino todos los cavernícolas se libran de sus cadenas, se ponen de pie, giran la cabeza, descubren la fogata, siguen, suben, salen al sol. Después de un rato alguien los aprisiona y vuelve a sujetar en la posición de antes. Ahora, desdeñosos de las sombras, que saben irreales, conversan sobre la espléndida realidad que acaban de ver: tampoco se ponen de acuerdo en sus recuerdos de la luz¹⁷⁴.

Incorpora en este libro una serie de microrrelatos más breves que sus “casos” y sin título:

¹⁷² *Ibíd.*, pp. 453-454.

¹⁷³ *Ibíd.*, p. 407.

¹⁷⁴ *Ibíd.*, p. 434.

El Emperador de la China declaró públicamente que a él, y sólo a él, debía culpársele por el último eclipse de sol: lo había causado, sin querer, al cometer un error administrativo. La corte alabó al Emperador por ese admirable rasgo de humildad y contrición¹⁷⁵.

En varios de sus libros tiende a agrupar los textos más breves. En *El estafador se jubila* (1969) crea varios subtítulos que engloban diferentes textos como “Tres ejemplos de Don Manuel”, “Cuatro mitos con vueltas”, “Cinco cuentos con claves cultas”, “Seis magias”, “Siete biografías de raros” y “Paquete de cuentos surtidos”. Del mismo modo, en *La locura juega al ajedrez* (1971) sitúa sus textos más cortos al final del libro agrupándolos bajo el epígrafe “Quince” a pesar de que después cada microrrelato tenga su propio título.

En *La botella de Klein* (1975) Anderson Imbert publica cuentos que podríamos considerar demasiado largos para llamarlos microrrelatos. Después incluye “veinte cuasicuentos”, la mayoría de tema literario.

Repite el mismo proceso de situar los textos más cortos al final del libro también en el siguiente que publica: *Dos mujeres y un Julián* (1982). En esta ocasión agrupa los microrrelatos bajo el epígrafe “La pareja humana”. Como ejemplo incluimos “Las últimas miradas”:

LAS ÚLTIMAS MIRADAS

El hombre mira a su alrededor. Entra en el baño. Se lava las manos. El jabón huele a violetas. Cuando ajusta la canilla, el agua sigue goteando. Se seca. Coloca la toalla en el lado izquierdo del toallero: el derecho es el de su mujer. Cierra la puerta del baño para no oír el goteo. Otra vez en el dormitorio. Se pone una camisa limpia: es de puño francés. Hay que buscar los gemelos. La pared está empapelada con dibujos de pastorcitas y pastorcitos. Algunas parejas desaparecen debajo de un cuadro que reproduce *Los amantes* de Picasso, pero más allá, donde el marco de la puerta corta un costado del papel, muchos pastorcitos se quedan solos, sin sus compañeras. Pasa al estudio. Se detiene ante el escritorio. Cada uno de los cajones de ese mueble grande como un edificio es una casa donde viven cosas. En una de esas cajas las cuchillas de la tijera deben de seguir odiándose como siempre. Con la mano acaricia el lomo de sus libros.

¹⁷⁵ *Ibíd.*, p. 407.

Un escarabajo que cayó de espaldas sobre el estante agita desesperadamente sus patitas. Lo endereza con un lápiz. Son las cuatro de la tarde. Pasa al vestíbulo. Las cortinas son rojas. En la parte donde les da el Sol, el rojo se suaviza en un rosado. Ya a punto de llegar a la puerta de salida se da vuelta. Mira a dos sillas enfrentadas que parecen estar discutiendo ¡todavía! Sale. Baja las escaleras. Cuenta quince escalones. ¿No eran catorce? Casi se vuelve para contarlos de nuevo pero ya no tiene importancia. Nada tiene importancia. Se cruza a la acera de enfrente y antes de dirigirse hacia la comisaría mira la ventana de su propio dormitorio. Allí dentro ha dejado a su mujer con un puñal clavado en el corazón¹⁷⁶.

En *El tamaño de las brujas* (1986) utiliza de nuevo el término “caso” para referirse a los microrrelatos con que cierra el libro, estratagema que repite en *El anillo de Mozart* (1990). De este último proponemos el siguiente ejemplo:

CÍRCULO

Él, casado, se enamoró de Ella, también casada. Se vieron a escondidas. Acabaron por ser amantes.

Años de felicidad.

Ahora la felicidad de ser amantes no les basta.

Quieren ser felices como marido y mujer. Divorciarse, imposible. Se convencen, pues, de que sus cónyuges son meros fantasmas y ellos, en cambio, son los verdaderos esposos. Pero, si son esposos, el vivir separados es absurdo, injusto, cruel. No hay remedio: todas las noches, cada uno por su lado, deben regresar a sus casas.

Al encontrarse al día siguiente, se quejan de la incomodidad de esa vida a sobresaltos. Para peor, aparecen defectos de carácter, surgen los celos...

El amor se va destruyendo a sí mismo. Al final prefieren la vida en sus respectivos hogares, donde no hay amor, pero sí tranquilidad¹⁷⁷.

Al hablar de Borges no podemos obviar la figura de su amigo **Adolfo Bioy Casares** (1914-1999), que, casado con Silvina Ocampo, también contribuyó con sus textos a la evolución del microrrelato.

La labor de antólogos de estos dos escritores y amigos no se termina con la *Antología de la literatura fantástica*; en 1953 publican *Cuentos breves y extraordinarios* en el que volverán a elegir textos para publicar que serán manipulados

¹⁷⁶ ANDERSON IMBERT, Enrique: *Narraciones completas. Vol II*, p. 273.

¹⁷⁷ *Ibíd.*, p. 738.

tal y como hicieron en la primera antología. De esta manera, obtienen fragmentos de otros que en principio eran más largos y los dotan de autonomía argumentando que en ellos está lo esencialmente narrativo y que lo demás era adorno verbal haciendo gala de su característico sentido del humor. Aunque en ningún momento mencionan la palabra microrrelato, no puede negarse que en el prólogo sientan las bases de lo que será este género y también lo hacen en la selección de los fragmentos, ya que todos son breves, de naturaleza narrativa, autónomos y en ellos predomina el humor o la ironía.

Los escritos más breves de Bioy Casares están sobre todo en *Guirnalda con amores* (1959). Este libro recoge ‘series de brevedades’ (aforismos, microrrelatos, fragmentos autobiográficos) alternándolas con cuentos.

En el prólogo Bioy augura un futuro favorable a los textos que estamos estudiando, expresa su deseo de que el hombre escriba aforísticamente. Debido a su extrema brevedad, citamos varios de ellos:

POST-OPERATORIO

—Fueran cuales fueran los resultados —declaró el enfermo, tres días después de la operación— la actual terapéutica me parece muy inferior a la de los brujos, que sanaban con encantamientos y con bailes¹⁷⁸.

PARA UN TESORO DE SABIDURÍA POPULAR

Me dice la tucumana: “Si te pica una araña, mácala en el acto. Igual distancia recorrerán la araña desde la picadura y el veneno hacia tu corazón”¹⁷⁹.

RETRATO DEL HÉROE

Algunos al héroe lo llaman holgazán. Él se reserva, en efecto, para altas y temerarias empresas. Llegará a las islas felices y cortará las manzanas de oro, encontrará el Santo Grial y del brazo que emerge de las tranquilas aguas del lago arrebatará la espada del rey Arturo. A estos sueños los interrumpe el vuelo de una reina. El héroe sabe que tal aparición no le ofrece una gloriosa aventura, ni siquiera una mera aventura —desdeña la acepción francesa del término— pero tampoco ignora que los héroes no eluden entreveros que acaban en la victoria y en la muerte.

¹⁷⁸ BIOY CASARES, Adolfo: *Guirnalda con amores*, p. 150.

¹⁷⁹ *Ibíd.*, p. 54.

Porque no se parece a nuestros héroes criollos, no sobrevive para contar la anécdota.

¿Quiénes la cuentan? Los sobrevivientes, los rivales que él venció. Naturalmente, le guardan inquina y se vengán llamándolo zángano¹⁸⁰.

También podemos considerar microrrelatos algunos de los textos presentes en *Diccionario del argentino exquisito* (1971), en el que Bioy recopila declaraciones de políticos y de gobernantes y hace toda una declaración de principios defendiendo el idioma de los malos usos al que lo someten escritores pretenciosos. Veamos algún ejemplo:

ACUCIANTE

Epíteto generalmente empleado para embellecer la palabra *realidad*¹⁸¹.

IMPLEMENTACIÓN

Acción y efecto de implementar. “Implementación del alumnado ¡y de la juventud toda! Para su enfrentamiento con las problemáticas de la vida” (Enseñaciones de una docente)¹⁸².

Marco Denevi (1922-1998) podría considerarse uno de los clásicos argentinos del género que estamos estudiando. Escribe libros enteros dedicados al microrrelato como *Falsificaciones* (1966) y *El jardín de las delicias. Mitos eróticos* (1992), y los incluye en otros de sus libros: *Parque de diversiones* (1970) y *El emperador de la China y otros cuentos* (1961).

Falsificaciones ha sido publicado en diferentes ocasiones y en cada versión los textos cambian. La primera, de 1966, consta de 82 textos en su mayoría muy breves y al pie de algunas Denevi sitúa a supuesta fuente de la que proceden pero las atribuciones

¹⁸⁰ LAGMANOVICH, David: “Hacia una teoría del microrrelato hispanoamericano” en *Revista Interamericana de Bibliografía*. XLVI, 1-4, [On-line]: http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/index.aspx?culture=es&navid=201 (Consulta: 1 de octubre de 2012).

¹⁸¹ BIOY CASARES, Adolfo: *Diccionario del argentino exquisito*, p. 19.

¹⁸² *Ibíd.*, p. 104.

suelen ser falsas, los escritores inexistentes o reales con nombre cambiado en forma de anagrama (Omar Denice, Ramón Civedé...). Denevi reclama diferentes papeles para sí mismo: traductor, autor, anotador, antólogo y se atreve incluso a incluir una “Declaración” en la que los diferentes escritores de varias épocas denuncian todos juntos la falsedad de las atribuciones.

DECLARACIÓN

Los abajo firmantes, personas todas de intachable reputación y vastamente conocidas en el mundo de las letras, declaramos que las obras que la presente antología nos atribuye no nos pertenecen. Sospechamos, pues, que este libro es totalmente apócrifo. Nos preguntamos cuáles han podido ser los propósitos de su autor. ¿Un alarde de estéril, de falsa erudición? ¿El placer del juego? ¿Un exceso de orgullo o, quién sabe, de modestia? Seremos indulgentes. Quizás el responsable de esta superchería le tenga ojeriza a la literatura con (temblamos al estampar la palabra) mensaje. Quizás haya experimentado, sin embargo, la necesidad de transmitirnos su (volvemos a temblar) mensaje. Quizás, en la encrucijada, optó por el único camino accesible a un hombre de su especie: esconder el carozo ácido, o amargo, o insípido (según sea el paladar de quien lo saboree) dentro de la pulpa de la ficción literaria y, todavía, hacernos creer que esos frutos habían sido cosechados por otros a lo largo del tiempo. Si así fuese, desde aquí le concedemos gustosamente nuestro perdón.

Jordi Liost, N. N., Lu-Chang, Kafka, Omar Denice, Karol Szewski, Ch.-Ph. Garma, Pablo de Medina, Ascanio Baielli, Ambroise L’Hermite, Alfonso Sayarte Muñoz, Alessandro Pucci, Omar-ben-Budur, Nizân Al-Din Fiaz, Sacha Evtiujova, Leopoldo Garnerius, Thomas Liscott, Idarciclo Poli, Ramón Civedé, Michèle Pourrat, Pavel Vodnik, Girolamo delle Colombe, Ecumenio de Tracia, Penco Zavov, Jerónimo de Zúñiga, Cecil Barrow, Darío Vekmen, Rabí Ishaq ibn’ Ezra, Mao Chen, Hong-Shu, Gaspar Pfefferkorn, Robert Sands, Un lector, Gartenaere, Alexis Karavoikiris, Marqués da Casa Branca, Gottfried Wacht, Federico Nietzsche, Nicetas Patriarca, Mân-ibn-Nyam, Gaspar de Fábregas, Romero do Bom Sossêgo, Humberto Menvielle, Sahwamy Rao, Matías Abellán, Wei-Pao, Pat Kilkee, Maurice Arène, Román Móguez de la Sierra, Ludovico Strozzi, Georges Cahoon, Paulo Diácono, Marco Denevi, Aglaofón, Bertrand Huguet, Carlos Ríos Puga, Izumi No-Izumo, Paul van der Geest, Joaquín Tolosa, Charles Levée, Iván Dorcème, Nikolai Krakochenko, René Vico¹⁸³.

En la edición de 1969 suprime la “Declaración” y añade el prólogo “Falsificación de las falsificaciones”. La tercera edición de 1977 supone unos cambios mínimos.

¹⁸³ DENEVI, Marco: *Falsificaciones* (1966), pp. 143-144.

En 1984 aparece una nueva versión de *Falsificaciones* en las *Obras completas* en las que el número de textos se incrementa hasta llegar más allá de las trescientas. Suprime el prólogo de la edición de 1969 y elimina las fuentes apócrifas clausurando con “Falsificación de las falsificaciones”.

La última edición que Denevi supervisó aparece en 1996 y en ella vuelve a cambiar el corpus de piezas que la integran.

La característica más visible de este autor es su cultivo de la reescritura. Denevi piensa que no hay una sola verdad a la hora de narrar los hechos y él elige otra distinta de la canónica, de la que todos conocemos, y, con ello, arranca la sonrisa de un lector cómplice.

Denevi también da cabida en sus microrrelatos a las minorías que han sido relegadas en la historia de la literatura (las mujeres, los negros, etc.) dándoles la oportunidad de aportar su propia versión de unos hechos que han sido escuchados por todos en una versión masculina, por ejemplo, en este caso:

TRADUCCIÓN FEMENINA DE HOMERO

Toda la Odisea, con sus viajes, sus naufragios, sus sirenas, sus hierbas mágicas, sus animales míticos, sus palacios misteriosos, sus aventuras y sus desastres es, para Penélope, una inútil y tediosa demora en sus amores con Ulises. Mientras tanto Andrómaca refunfuña: “Que el viejo Homero cuente la historia a su manera. Yo daré mi versión. Yo, que la he vivido. Yo, una pobre mujer desdichada. Primero, recuerdo, fue la prohibición de salir de la ciudad. Después tuve que pulir escudos, coser sandalias, fabricar flechas hasta que las manos se me llagaron. Después, vendar heridas que sangraban y supuraban y enterrar a los muertos. Después escasearon los víveres y nos alimentábamos de ratas y raíces. Después perdí a mi marido y a mis hijos. Después el ejército invadió la ciudad y abusó de mí y de mis hijas. Por fin el vencedor me hizo su esclava¹⁸⁴.”

EL BANQUETE PLATÓNICO

A cierta hora de la noche o al amanecer los invitados, borrachos, se dejarán caer al suelo o se derrumbarán sobre los triclinios. Se habrán terminado las historias obscenas, las escandalosas risotadas, las disputas sin motivo, las súbitas reconciliaciones, los lloriqueos, la lascivia, la euforia y el rencor. Todos

¹⁸⁴ DENEVI, Marco: *Falsificaciones. Obras completas*, tomo 4, p.281.

duermen. Alguno quizá ronque, otro tal vez murmure en sueños. Parecerán las víctimas de una repentina peste. Pero tú te mantendrás en vela. Uno de los borrachos finge. Y cuando crea que nadie puede oírlo se incorporará y dirá la palabra que estás esperando¹⁸⁵.

En *El jardín de las delicias. Mitos eróticos* Denevi nos cuenta que las historias que podemos leer en su libro no han sido imaginadas por él, sino que ya estaban inventadas y les ha dado una vuelta de tuerca, ha añadido un poco de picante para cambiarlas. La mitología es una de sus fuentes principales y sus protagonistas Pasifae, Circe, Jasón, centauros, sirenas, sátiros, etc.

EROSIÓN

Narra Filoctetes que, paseándose por los caminos de Tracia, país proclive a la lujuria, observó que las estatuas del dios Príapo estaban mutiladas en sus partes pudendas. Preguntó a los hombres por qué habían cometido esa terrible profanación, que podía acarrearles algún castigo del dios. Los hombres respondieron: «Al contrario, nos colma con sus bendiciones. En otros tiempos las estatuas lucían un falo colosal, adornado con flores y con frutos. Pero la devoción de nuestras mujeres poco a poco fue haciendo desaparecer esos formidables cipotes». Filoctetes apunta, como al descuido, que las estatuas eran de bronce, de mármol o de piedra granítica¹⁸⁶.

INGENUIDAD

Tespio tenía cincuenta hijos gemelos, tan parecidos entre sí que no había manera de identificarlos. El mayor, Clístenes, viajó a la gran ciudad de Tebas, ahí conoció a una joven llamada Filis, se enamoró perdidamente de ella y la pidió a sus padres en matrimonio. Los padres consintieron, no sin advertirle a Clístenes que Filis había sido educada en los rigores de la castidad y que nada sabía de las prácticas amorosas. «Deberá tenerle un poco de paciencia —añadió la madre—, pero con el tiempo aprenderá.»

Para alardear de su potencia viril y, de paso, apresurar la educación de aquella inexperta, Clístenes ideó un plan: la noche de bodas satisfizo por siete veces consecutivas el débito conyugal y después abandonó la alcoba con el pretexto de ir a beber un vaso de agua. Entonces sus cuarenta y nueve hermanos fueron reemplazándolo, uno por vez, en las funciones de marido. Filis creyó que era siempre Clístenes el que entraba y salía, de modo que a todos los acogió con entusiasmo.

Al amanecer, Clístenes se dispuso a dormir. Filis rezongó malhumorada: «Vaya, te duermes. Si en la noche de bodas te muestras tan remolón, lindo

¹⁸⁵ DENEVI, Marco: *Falsificaciones* (2006), p. 85.

¹⁸⁶ DENEVI, Marco: *El jardín de las delicias. Mitos eróticos*, p. 21.

porvenir el mío». Clístenes huyó a Macedonia, donde se hizo sacerdote de Vesta¹⁸⁷.

Todas las historias hablan de relaciones y de sexo con el característico humor de Denevi: Circe presume con sus amigas de que la noche anterior la había visitado un sátiro por la fama que tenían de poseer un miembro viril bífido para satisfacer a las ninfas por los dos conductos en “Sátiros caseros” cuando en realidad fueron dos hombres; a Herminia la apodan democracia por su promiscuidad en “Mote justo”; Aquiles y Patroclo se convierten en amantes y por eso se van a la guerra de Troya en “Vaudevil griego”; Euterpe persigue a Eros aunque no le gusta para darse ínfulas en “Cuestión de prestigio”; incluso Medea, abandonada por Jasón, tiene cabida en el libro:

CONSEJO DE MEDEA A UNA MUCHACHA

Si no quieres que tu amante te abandone, cámbialo por otro¹⁸⁸.

1.3 El microrrelato contemporáneo

La nómina de escritores contemporáneos es larga, lo cual demuestra la vitalidad de un género que se cultiva cada vez más en el siglo XXI. Hemos observado que se da muy frecuentemente el tándem crítico-escritor de microrrelatos. Puede ser que la explicación esté en que los autores de microrrelatos suelen tener un gran bagaje literario debido a la intertextualidad que comporta el género. Dentro de este grupo destacaríamos algunos nombres vinculados a la Universidad de Tucumán: Alba Omil, Ana María Mopty de Kiorcheff y David Lagmanovich, que desarrollaremos más adelante.

En esta relación de autores hemos continuado usando el orden alfabético, el más sencillo para localizar a los escritores si no conocemos su fecha de nacimiento o el momento concreto en el que escribieron.

¹⁸⁷ *Ibíd.*, p. 42-43.

¹⁸⁸ *Ibíd.*, p. 54.

Hemos dedicado un estudio más amplio a los autores que escriben libros enteros de microrrelatos como Ana María Shua o Luisa Valenzuela, cuya labor ha sido profusamente analizada por la crítica como nos confirma Guillermo Siles:

Los textos de Luisa Valenzuela y Ana María Shua merecen un estudio pormenorizado, por varias razones. En primera instancia, porque continúan en la literatura argentina una tradición iniciada por otros escritores –pensamos en las raíces modernistas y vanguardistas de las formas breves, y en los nombres de Leopoldo Lugones, Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, entre otros-. Sus producciones coinciden con el momento de mayor auge en la historia del género en Latinoamérica, el de su más intensa propagación y el de la indiscutible autonomía con relación a otros sistemas y subsistemas. Es la etapa signada por el máximo grado de conciencia genérica (del lado de los productores y de los receptores), lo cual implicaría la estabilización del género y su apoteosis debido a la existencia de un mercado editorial que demanda la publicación de textos breves¹⁸⁹.

Otro factor que no debemos olvidar a la hora de analizar este fenómeno es que las grandes editoriales se organizan, dentro del contexto globalizado imperante, por zonas lingüísticas; de tal forma, que se acentúa la dependencia del mercado editorial argentino con respecto a España, país donde se toman las decisiones que implican a las publicaciones en español de Latinoamérica. Esto explicaría la gran cantidad de antologías en las que los autores se eligen por compartir la misma lengua.

La nómina de autores es muy amplia y se podría hablar incluso de *boom* editorial. En Argentina las últimas antologías se agotaron rápido y algunas fueron reeditadas. Repasemos los nombres de los escritores en cuestión.

César Antonio Alurralde (1930) es salteño y llama a sus microrrelatos cuentos enanos o bonsáis. Piensa que sus textos están muy cercanos a la poesía breve en prosa, aunque le cuesta diferenciarlos. Compara a sus bonsáis con las fotos digitales: sus efectos pueden comprobarse instantáneamente cuando se los lee a un auditorio.

¹⁸⁹ SILES, Guillermo: *El microrrelato hispanoamericano. La formación de un género en el siglo XX*, p 172.

Entre sus libros publicados se destacan dos que contienen microficciones: *Cuentos breves* (1984) y *Cuentos bonsáis* (2006), y gracias a ellos se ha convertido en una de las voces del género del Noroeste Argentino.

EL SILLÓN

Se lo pasaba sentado todo el día, su trabajo al menos así lo exigía. Sólo fue necesario un impulso de sus manos en el sillón de ruedas¹⁹⁰.

PERROS Y GATOS

La pareja bajó del dormitorio peleando como perro y gato. En el patio trasero que daba a la cocina, de un mismo plato comían como la gente, un perro y un gato¹⁹¹.

COMPUTADORA

Tú que tienes memoria, pero no recuerdos¹⁹².

Noni Benegas (1947) es una poeta, ensayista y traductora argentina afincada en España desde 1975. Destacan sus libros *La balsa de la Medusa* (1987) y *Cartografía ardiente* (1995), éste último integrado por poesía.

La balsa de la Medusa ganó el Premio Nacional de Poesía “Miguel Hernández” y está compuesto principalmente por poemas aunque podemos encontrar microrrelatos: “Viajar”, que juega con la frase hecha de Mahoma y la montaña, pero refiriéndose en este caso a los viajeros y la Medina de Raj-Kasar, “De Chirico”, que nos describe un cuadro de este pintor o “Reinas”, inspirado en un tándem clásico en literatura: la reina y la mendiga. Estos dos personajes también jugaban un papel importante en el cuento *Lejana* de Cortázar, en el que el nombre de la protagonista Alina Reyes constituye un

¹⁹⁰ LAGMANOVICH, David: *El microrrelato. Teoría e historia*, p. 58.

¹⁹¹ MENA, Ricardo Federico: *César Antonio Alurralde en la Literatura Argentina: Su poesía y su narrativa*. [On-line]: <http://www.elintransigente.com/notas/2012/1/20/cesar-antonio-alurralde-literatura-argentina-poesia-narrativa-120062.asp> (Consulta: 10 de octubre de 2012).

¹⁹² MENA, Ricardo Federico: *César Antonio Alurralde en la Literatura Argentina: Su poesía y su narrativa*. [On-line]: <http://www.elintransigente.com/notas/2012/1/20/cesar-antonio-alurralde-literatura-argentina-poesia-narrativa-120062.asp> (Consulta: 10 de octubre de 2012).

palíndromo: “Es la reina y” y que termina quedándose en el cuerpo de su doble en un puente de Budapest, en el de la mendiga:

REINAS

La reina que no era la reina sino la mendiga
última del reino llegó a reina porque se lo
propuso Robó el ramo de la heredera
y cubriéndose el rostro con las lilas ascendió
el escalón triunfal del trono
La mendiga que era la reina olvidada fabulaba
en la plaza del mercado la historia de la reina
que perdió el trono por una mendiga y la infancia
feliz de una reina de veras La primera historia
cayó en desuso era un mero acontecimiento en su
vida pero el suceso continuo de la niñez
fue tomando color a medida que pasaban los años
La mendiga en el trono hizo guerras modificó
la lengua abolió ciertas prebendas e instauró
otras En definitiva sólo las reinas de verdad
sueñan pues las mendigas se agitan demasiado
con tal de olvidar¹⁹³.

Noni Benegas juega con la tipografía, no escribe sus textos más narrativos en prosa, sino que los separa en versos y juega con los espacios haciendo que éstos tomen el lugar de la puntuación que ella no utiliza.

Alejandro Bentivoglio (1979), en realidad apellidado Zabala, eligió el apellido de su madre para firmar su obra. Ha publicado en diferentes antologías y su primer libro editado es *Revólver y otras historias del lado suave* (2006). Leamos dos de sus creaciones:

EL FRIO DESIERTO DE LO LEJANO

¹⁹³ BENEGAS, Noni: *La balsa de la medusa*, p. 74.

El astronauta puso su pie en la luna. Pensó alguna frase brillante, pero no se le ocurrió nada. Clavó su bandera junto a todas las otras. Volvió a su nave y comunicó al planeta que la misión estaba cumplida.

Los habitantes de Plutón no prepararon ninguna bienvenida a su héroe espacial¹⁹⁴.

COMENTARIO HECHO AL BORDE DE UN PUENTE POCO FRECUENTADO

El suicidio es una de las formas de cortesía que más debería inculcarse desde la niñez.

Famoso es el caso de un verdadero caballero amigo mío que apenas ser presentado a los invitados de una fiesta organizada en un décimo piso, saltó por la ventana para no importunar a nadie con su presencia.

Hoy en día, en cambio, la gente prefiere la grosería de permanecer viva y entre nosotros¹⁹⁵.

Eduardo Berti (1964) reside en París y trabaja como periodista, escritor, traductor e incluso realizador de documentales. Ha escrito un libro de minificciones titulado *La vida imposible* (2002). El libro comienza con un texto significativamente titulado “Doble vida”:

DOBLE VIDA

En cuanto supe que mi padre había llevado en sus últimos treinta años una doble vida, sucumbí a la curiosidad y averigüé el nombre de su otra mujer y la dirección del otro hogar. Llamé a la puerta con una excusa cualquiera –una inspección de la compañía de seguros, o algo así–, y una mujer alta y equina me invitó a entrar. Entonces no pude dar crédito a lo que veía: el interior de aquel hogar era una réplica perfecta del que habíamos compartido mi padre, mi madre y yo; los mismos muebles, los mismos sillones con el mismo tapizado distribuidos exactamente igual, y hasta los mismos cuadros, los mismos platos de porcelana y las mismas esculturas de yeso.

De vuelta en casa, esa noche me dediqué con malévolo placer a desordenar los muebles y a revolver las cosas en los estantes. Mi madre seguía perpleja mis movimientos, pero no le dije nada de mi visita a la casa y cenamos en silencio.

¹⁹⁴ BENTIVOGLIO, Alejandro: *Químicamente impuro*. [On-line]: <http://quimicamenteimpuro.blogspot.com.es/2011/07/el-frio-desierto-de-lo-lejano-alejandro.html> (Consulta: 10 de octubre de 2012).

¹⁹⁵ BENTIVOGLIO, Alejandro: “Seis de Alejandro Bentivoglio” en *Ficción mínima*. [On-line]: <http://ficcioinminima.blogspot.com.es/2008/12/seis-de-alejandro-bentivoglio.html> (Consulta: 10 de octubre de 2012).

De pronto recordé la vez que, siendo un niño, rompí el jarrón chino que flanqueaba el diván. El enojo de mi padre al saber del accidente me había parecido desproporcionado. Ahora podía entenderlo. Podía incluso imaginarlo al día siguiente, destruyendo a conciencia el jarrón igual, sólo para conservar la simetría con su otro hogar¹⁹⁶.

Algunos de sus textos están emparentados con el periodismo como “Caso del director”, “Caso del cerrajero”, “Caso del niño y del mago” y “La vida imposible”, que trata de dos niños de trece años de Reykiavik que acuerdan intercambiar sus familias y amenazan a los padres con “hacerles la vida imposible” si no acceden.

Homenajea “Pierre Menard, autor del Quijote” con “Bovary” en el que cuenta la labor de dos antiguos profesores de literatura de Lyon que tardan catorce años en confeccionar gracias a una computadora una novela con todas las palabras de *Madame Bovary* de Flaubert en diferente orden.

Los animales forman parte del universo de sus microrrelatos. En “Maternidad” las mujeres de una aldea rusa dan a luz animales mamíferos, en “Vuelos bestias” la prima del narrador va al zoológico para llamar por su nombre genérico a los animales con la creencia de que los que reaccionen han sido previamente seres humanos, en “Mi padre vuelto perro” encuentra a un perro vagabundo con la cara de su padre que lo guía hasta la casa donde había nacido este último.

Una de sus obsesiones es la repetición, que a veces desemboca en el conocido tema del doble. Lo encontramos en “Doble vida”, ya citado, “El hombre igual”, “El bis” “Alguien igual”, “Amantes idénticas”. En “Eduardo Berti” nos cuenta cómo cada vez que llega a una ciudad nueva busca en la guía telefónica hombres llamados igual que él y quedan para verse. En el encuentro con un homónimo italiano acuerdan poner a sus

¹⁹⁶ BERTI, Eduardo: *La vida imposible*, p. 7.

hijos el mismo nombre y se imaginan a esos hijos haciendo el mismo pacto entre ellos. Continúa en la misma línea en “La repetición”, citado más adelante.

Berti tiene un blog titulado *Bertigo* haciendo un juego entre la palabra vértigo y su propio apellido, Berti, en el que escribe reflexiones, recomienda autores o cita textos de otros escritores.

Isidoro Blaisten (1933-2004) escribe exclusivamente libros de cuentos menos una novela que aparece de forma póstuma. Algunos de sus títulos son: *La felicidad* (1969), que contiene textos breves pero demasiado largos para considerarlos microrrelatos, *La salvación* (1972) y *El mago* (1977).

El mago consta de varias partes. La primera titulada “Ludo real” contiene microrrelatos y cuentos como máximo de tres páginas. La segunda, “Cuentos cortitos así” conta de textos brevísimos como el que da título al libro:

EL MAGO

-Nada por aquí, nada por allá... ¡Pero quién fue el degenerado que me lo cambió de lugar!¹⁹⁷.

La tercera parte se denomina “Rosebud” y el autor nos indica que en ella agrupa los cuentos que tratan sobre el pasado y la infancia. A ella pertenece el ejemplo que aportamos, un texto que nos deja un regusto amargo:

TAL VEZ MAÑANA

En *El bandido de Oklahoma*, tampoco; en *El río de la muerte*, menos.

Quizás en *Dos cadáveres para Bongo*, pero no, no era.

En *Al este de Arizona* pensó que tal vez algo. No.

Un dólar muerto la vio como si nada. Tampoco en *Al este de Veracruz. Texanos a caballo*, nada.

Luis paró los dos proyectores y dijo:

¹⁹⁷ BLAISTEN, Isidoro: *El mago*, p. 79.

—Mire, don: son las seis de la mañana. Si llega a aparecer el trompa, a mí me rajan. Ya le pasé nueve. Quedan dos. ¿Qué hacemos?

El hombre dijo:

—Está bien.

Pagó y salió junto con Luis.

Afuera, la calle parecía una cara mojada. Luis sintió la necesidad de decir:

—No lo tome a mal, don...

—Está bien —dijo el hombre—. ¿Un café?

—No. La patrona me espera.

Luis se fue. Corrió el colectivo y lo alcanzó justo, antes de llegar a la esquina, antes de que acelerase.

Agachado, con las manos en los bolsillos, el hombre se alejó caminando. Como hablándole a los zapatos¹⁹⁸.

La cuarta y última parte del libro, “El revés de los refranes” utiliza estas expresiones como título e inspiración literaria: “El que quiera celeste, ue le cueste”, “El vivo al pollo y el muerto al hoyo”, “La suerte de la fea la linda la desea” o “Buey solo bien se lame”, que termina justo al revés del anterior, con un toque de humor:

BUEY SOLO BIEN SE LAME

-Al fin solos- dijo el buey. Y empezó a lamerse. Se lamía con fruición, con delectación, con beatitud, con ímpetu y con esmero. Se lamía sin guampas, se lamió tanto la cerviz que se quedó sin cuello, se lamió tanto los pies que se quedó sin pezuñas, se lamió tanto el lomo que se quedó sin lomo.

Ahora cuando los chicos del barrio lo ven pasar le gritan corriendo a su alrededor:

-¡Lengua larga! ¡lengua larga!¹⁹⁹

Raúl Brasca (1948) destaca por la labor que ha llevado a cabo como antólogo de minificción argentina y de otros países hispanoamericanos con el título general: *Dos veces bueno*. Colabora en el suplemento literario del diario *La Nación*. En 2004 ha

¹⁹⁸ *Ibíd.*, p. 103.

¹⁹⁹ *Ibíd.*, p. 149.

publicado *Todo tiempo futuro fue peor*, compilación de sus propios microrrelatos, en el que juega con el pasado y el futuro tal y como indica el título:

TODO TIEMPO FUTURO FUE PEOR

Anoche se sobrepuso a las balas que lo acribillaron y huyó de la policía entre la multitud.

Se escondió en la copa de un árbol, se le rompió la rama y terminó ensartado en una verja de hierro. Se desprendió del hierro, se durmió en un basural y lo aprisionó una pala mecánica. La pala lo liberó, cayó sobre una cinta transportadora y lo aplastaron toneladas de basura. La cinta lo enfrentó a un horno, él no quiso entrar y empezó a retroceder.

Dejó la cinta y pasó a la pala, dejó la pala y fue al basural, dejó el basural y se ensartó en la verja, dejó la verja y se escondió en el árbol, dejó el árbol y buscó a la policía.

Anoche puso el pecho a las balas que lo acribillaron y se derrumbó como cualquiera cuando lo llenan de plomo: completamente muerto²⁰⁰.

Resulta destacable el hecho de que el libro esté compuesto exclusivamente por microrrelatos y que la mayoría de estos tengan una extensión de media página. La literatura está muy presente en estos textos y muchos de los títulos se componen de una sola palabra: “Felinos”, “Houdini”, “Culpa”, “Longevidad”, “Solipsismo”, “Ella”, etc.

Aportamos otro texto en el que la oposición no es entre presente y pasado, sino que se establece entre dos hermanos que, para evitar que les comparen –ya lo dice la frase hecha: las comparaciones son odiosas– se proponen no coincidir en las mismas actividades hasta llegar al absurdo:

HERMANOS

Cuando la coexistencia se les hizo insostenible, dos hermanos muy competitivos llegaron a un acuerdo tácito pero inquebrantable: aquello en lo que uno de ellos triunfara quedaría vedado para el otro; eso evitaría toda comparación entre ambos. Más que un alivio, el pacto resultó una condena. En la carrera por apropiarse de los triunfos más gratificantes y las privaciones menos penosas, el que mostró primero ser más inteligente, relegó al otro a la estolidez y los trabajos rudos. Consecuentemente, cuando el bruto aunque apuesto ganó con las mujeres, el intelectual tuvo que inclinarse por los hombres. Pero replicó haciéndose muy rico, con lo que obligó al hermano a equivocarse en los

²⁰⁰ BRASCA, Raúl: *Todo tiempo futuro fue peor*, p. 5.

negocios y arruinarse. No previó que tanta miseria haría que su rival deseara morir hasta lograrlo y que con ello le escamotearía el triunfo. Achacoso y cubierto de años, soporta aún la ruina de su cuerpo mientras clama por una muerte prohibida²⁰¹.

Patricia Calvelo (1970) investiga en la Universidad Nacional de Jujuy y ha publicado volúmenes de poesía, estudios sobre la lengua y en cuanto al tema que nos concierne *Relatos de bolsillo* (2006). El microrrelato elegido nos recuerda por su temática a *La sueñera* de Shua:

NO TE DUERMAS

Se ha despertado transpirada y temblando y por unos minutos le cuesta entender que está de este lado del sueño, que ha sido sólo una pesadilla. Algo abominable la perseguía por túneles oscuros y húmedos, tratando de engullirla con sus enormes fauces malolientes, hasta que pudo llegar hasta una puerta y, al cruzarla, despertó. Más calmada, se dispone a dormir nuevamente. Pero antes de apagar la luz, sólo para reconfirmar que ha sido un sueño, se mira el brazo y entonces ve la huella, nítida y profunda, de los enormes dientes de ese ser que la está esperando, del otro lado, hambriento²⁰².

Rosalba Campa actualmente vive en Italia, donde enseña Literatura hispanoamericana. Diversos libros de narrativa suyos son: *Formas de la memoria* (1989), *Los años del arcángel* (1998) y *Herencias* (2002). Veamos uno de sus microrrelatos en el que, con un título que remite al arte moderno, equipara el rinoceronte al mítico unicornio en una especie de mundo al revés:

PROYECTO DE TRAMPA PARA RINOCERONTE N° 1

El rinoceronte es un animal probablemente mitológico que las leyendas sitúan en las tierras bajas de Elbor. Según las descripciones de los viajeros, su talla corresponde más o menos a la de nuestro unicornio doméstico, pero a diferencia de éste su cuerpo está cubierto de placas escamosas y su cuerno carece de propiedades mágicas, así que no se comprende por cuáles razones habría que armar trampas para cazarlo²⁰³.

²⁰¹ *Ibíd.*, p. 69.

²⁰² POLLASTRI, Laura: *El límite de la palabra. Antología del microrrelato argentino contemporáneo*, p. 208.

²⁰³ *Ibíd.*, p. 109.

En *Ella contaba cuentos chinos* (2008) dice que escribió un libro que tal vez pueda pensarse de la China. Juega con las frases hechas que incluyen algo relacionado con China: “está en China”, “naranjas de la China”, “tortura china”. El libro se numera con caracteres chinos como el siguiente:

RECONCILIACIONES

Solía regresar cada tanto a su pueblo. La calle principal, que llevaba a su casa, seguía sin asfaltar, y sombreada por las mismas moreras de la infancia.

En lentas conversaciones con su padre iba por fin limando la distancia que siempre los había separado.

Después se despertaba²⁰⁴.

Nélida Cañas (1949) es profesora de literatura, ha coordinado talleres de escritura y dictado cursos y conferencias. Ha publicado textos en antologías y algunos de sus títulos son: *Cifras del misterio* (1988), *Sitial del vuelo* (1991), *De este lado del mundo* (1996), *Animal de lo desconocido* (1997), *Jaurías del Alba* (1998), *Dibujo de Mujer* (1999), *El Agua y la Greda* (2001) y *Una palmera en el fondo del cielo* (2004). Veamos un par de textos suyos que destacan por su brevedad y lirismo extremos:

EFÍMERA

Mi mano dibuja una mujer que se borra a sí misma. Las palabras no saben contar su propio relato.

INEFABLE

¿Cómo se no nombra a eso de la vida que habiendo estado ahí, deja de estar un día?²⁰⁵

Antonio Jesús Cruz (1951) es médico, pero también narrador y poeta. Ha publicado los siguientes libros: *Catarsis* (1998), *Simbiosis* (1999) *Ashpa Súmaj* (2003) *Canto a mi pueblo* (2003), *Aires del noroeste* (2005) *Poesía cotidiana* (2005), *Tío Elías*

²⁰⁴ CAMPRA, Rosalba: *Ella contaba cuentos chinos*, sin pág.

²⁰⁵ CAÑAS, Nélida: *El corredor mediterráneo*. Otoño 2005 - Año IV N° CXXVIII. [On-line]: <http://www.culturaenlinea.com.ar/corredor/CORREDOR5.pdf>. (Consulta: 31 de octubre de 2012).

y otros cuentos (2006) y *Desde el exilio hacia Hiroshima* (2006). También pueden leerse sus cuentos en antologías. Su blog se llama *En los esteros* (<http://enlosesteros.blogspot.com/>). Hemos elegido diferentes textos en los que se vale del lenguaje periodístico y del formato epistolar para revisar en clave humorística temas literarios e históricos:

ÚLTIMO MOMENTO

Un extraño incendio, que todavía no pudo ser sofocado, asoló varios distritos de Roma a última hora de ayer. Las llamas, que podían verse desde varios kilómetros, destruyeron casi todas las viviendas de diversas zonas suburbanas.

Una fuente de la oposición, que prefirió mantener el anonimato, dijo que el emperador Nerón, quien sería el responsable del siniestro, disfrutó del dantesco espectáculo mientras tocaba la lira y entonaba curiosas canciones, aunque él, entrevistado más tarde por nuestro corresponsal, negó enfáticamente la especie. “Yo estaba descansando con Popea en Antium desde donde tuve que regresar de manera urgente cuando me informaron del siniestro” sostuvo.

Asimismo dijo que ordenará una profunda investigación para encontrar a los culpables. “No tengo dudas de que esto fue un atentado de esos subversivos que se hacen llamar cristianos con apoyo del exterior y sepa el pueblo que no descansaremos hasta que paguen su culpa” dijo muy ofuscado. Al cierre de nuestra edición se habían iniciado redadas por los barrios bajos. No se descartan detenciones y ejecuciones sumarias como ha acontecido en los últimos meses²⁰⁶.

CARTA 2

Para Julio Torri

Querida Circe:

A pesar de tus recomendaciones no me hice amarrar al mástil cosa de la que nunca habré de arrepentirme. No imaginas lo maravilloso que es compartir, día a día, la misteriosa y sorprendente cotidianeidad de una sirena²⁰⁷.

Antonio Di Benedetto (1922-1986) estudió derecho para dedicarse más tarde a la literatura y al periodismo. Escribió novelas y cuentos. Incluye cuentos breves en sus

²⁰⁶ CRUZ, Antonio Jesús: *Ficción mínima*, [On-line]: <http://ficcioinminima.blogspot.com/search/label/Antoniomicrorelato20Cruz>. (Consulta: 22 de diciembre de 2012).

²⁰⁷ *Ibíd.*

libros *Mundo animal* (1953) y microrrelatos en *Cuentos del exilio* (1983), del que provienen los siguientes ejemplos:

OSCURECIMIENTO

El suicida se cuelga del cuello con el cable telefónico. La ciudad queda a oscuras²⁰⁸.

LA FIDELIDAD

¿Quién podrá fiarse de las afirmaciones femeninas?

La sombra me promete: “Te soy fiel”. Y en cuanto no hay sol me abandona²⁰⁹.

Los textos más breves como los anteriores están englobados en el epígrafe que llama “Espejismos” y que incluye microrrelatos de unas tres líneas de media, incluso de una sola:

LIGADOS

El espejo ebrio a la fea: “Nos odiamos”²¹⁰.

En el prólogo del libro explica que sus cuentos fueron escritos en la época de exilio, pero que no tienen un carácter político ni de crónica. Simplemente coinciden con ese momento vital suyo y reivindica la importancia del silencio como forma de protesta.

De *Mundo animal* hemos elegido este texto:

VOLAMOS

Como puesta ante un apacible e inofensivo misterio, que puede serlo, con ganas de hablar, que a mí me faltan, me cuenta de su gato.

Es, sí. Claro que es; pero... Ante todo, como es huérfano, recogido por compasión, se ignora su ascendencia. Es gato y le agrada el agua. De las acequias no prefiere los albañales, sino la corriente barrosa. Se lanza acezante, pisa fuerte y salpica: hunde las fauces y hace que toma, pero no toma, porque es de puro goloso que lo hace. Puede pensarse que no es un gato, que es un perro. También por su actitud indiferente en presencia de los demás gatos. Pero es que asimismo se limita a observar desde lejos a los perros y ni siquiera se enardece

²⁰⁸ DI BENEDETTO, Antonio: *Cuentos del exilio*, p. 98.

²⁰⁹ *Ibíd.*, p. 100.

²¹⁰ *Ibíd.*, p. 96.

frente a una pelea callejera. Como al emitir la voz desafina espantosamente y además es ronco, no puede saberse si maúlla o ladra.

Hago como que me asombro. Pero no abro la boca, porque de preguntar o comentar me preguntaría por qué pienso así y tendría que explicar y complicarme en un diálogo. Empero ya no me habla: se habla. Revisa lo que sabe y quiere saber más.

Es gato y le gusta el agua. Eso no autoriza a concluir que sea un perro. Ni siquiera está la cuestión en que sea perro o gato, porque ni uno ni otro vuelan, y este animalito vuela; desde hace unos días se ha puesto a volar.

Yo espero que me pregunte si creo que se trata de una brujería. Pero no; al parecer, no cree en eso. Yo tampoco; aunque lo pensé. Mejor dicho, pensé que ella lo pensaba. Pero no.

-¿No te maravillas?

-Sí; seguramente. Me maravillo. Cómo no. Me maravillo.

Podría maravillarme, cómo no. Pero no. Puedo maravillarme porque el gato-perro vuela. Pero es que no sólo hablo. Estoy pensando. Pienso que ella supone que he de maravillarme porque lo que creyó era gato puede ser perro o lo que puede ser gato o perro puede ser un ave o cualquier otro animal que vuele. Debiera maravillarme porque, lo que se cree que es, no es. No puedo. ¿Acaso me maravilla que tú no seas lo que tu esposo cree que eres? ¿Acaso me maravilla no ser lo que mi esposa cree que soy? Tu animalejo es un cínico, nada más. Un cínico ejercitado²¹¹.

Juan Filloy (1894-2000), abogado y escritor, nació en el siglo XIX y llegó hasta casi el XXI; le dio tiempo a cultivar todos los géneros. Después de sus primeras siete obras, se mantuvo casi treinta años sin publicar debido a su labor como magistrado, aunque no dejó de escribir. Pueden destacarse ciertas peculiaridades suyas como la costumbre de utilizar siete letras en todos sus títulos; de los que por lo menos uno se corresponde con cada letra del abecedario y su afición a los palíndromos. En cuanto a narrativa breve, podemos resaltar *Periplo* (1931), *Gentuza* (1991) y *Trapalanda* (1998).

En *Gentuza* hace una clasificación de los diferentes tipos que considera despreciables. El libro está dividido en “Gentuza de rango” (“El hijodalgo”, “El condiscípulo”, etc.), “Gentuza de entrecasa”, “Gentuza de poca monta” y “Gentuza de lo peor”, a este último pertenece el siguiente microrrelato:

²¹¹ DI BENEDETTO, Antonio: *Literatura argentina contemporánea*. [On-line]: <http://www.literatura.org/DiBenedetto/adbTexto1.html>. (Consulta: 11 de mayo de 2013).

APÓLOGO: CORAZÓN MAGNÁNIMO

Ya preso el jefe de la rebelión vencida, la Presidenta, Corazón Magnánimo, dijo:

-No vale la pena formar un Tribunal de Honor para que dicte la pena capital de práctica. Que él mismo capitalice la pena de abocarse a su propio suicidio.

Es lo que corresponde. Empezando por Séneca es larga la lista de los suicidios compulsivos en la historia. La última guerra nos deparó los de Rommel y Drieu La Rochelle, pues entonces, que elija el *modus operandi* y abur.

Pero soy piadosa. En vez de la habitual soga de cáñamo, le ofrezco una de seda; en vez del fusilamiento público, uno privado, con pistola munida de silenciador automático por si le molesta el ruido. Eso sí, que no venga con la argucia de Cacaseno dejando a su elección el árbol en que colgarse.

Ahora bien, si él decidiera ahogarse en el mar –emulando a la etérea Virginia Wolf que se arrojó a las ondas del río Ouse con algunas piedras en los bolsillos de su falda- gustosamente agregaré al peso de su traición dos o tres quintales de plomo²¹².

Periplo incorpora textos breves creados a consecuencia del viaje de Filloy por la cuenca del Mediterráneo. Dicho viaje duró dos meses y en él visitó España, Marruecos, Argelia, Túnez, Egipto, Siria, El Líbano y Jerusalén.

Incluimos un texto suyo curioso donde podemos leer las reflexiones de una vaca enfrentada a la velocidad de la vida moderna:

LA VACA Y EL AUTO

La lluvia ha fijado la médula polvorienta del camino. La atmósfera recién lavada está fresca y limpia. El sol irradia su esplendor de fin de marzo.

Viene un auto a gran velocidad. Bajo el cielo de la pampa –caverna diáfana de turmalina- el auto es una catanga bulliciosa y rápida.

La sementera húmeda emana un olor másculo, que excita a la hermosa joven que lo conduce. Y acelera, acelera, para que las ráfagas la penetren sensualmente. Más...

De pronto, una vaca. Una vaca inmóvil en medio del camino. Chirriar de frenos y diatribas. Las estridencias de la bocina resquebrajan el aire. Pero la vaca no se mueve. Apenas una mirada acuosa y oblicua, mientras se lame y se relame. Al fin, prorrumpe:

-¡Pero señorita!... ¿A qué tanto escándalo? ¿Por qué se apura si a mí no me interesa su apuro? Mi vida tiene un ritmo idílico insobornable. Soy una

²¹² FILLOY, Juan: *Gentuza*, p. 133.

matrona antigua que no cede a ninguna frivolidad. ¡Por favor: no haga ruido! El estrépito espanta al paisaje. Usted no se da cuenta porque ni siquiera lo ve. El paisaje huye de su lado, convertido por la velocidad en una pasta visual rayada y áspera. Pero yo vivo en él. Y en él educo mi sensibilidad, que no es roma como la suya... ¿De donde saca esa sed morbosa que absorbe las distancias? ¿Para qué se dopa de vértigos? Usted serviliza la vida con apremios en vez de ganarla en intensidad. ¡Vamos: deje quieta la bocina! El tiempo y el espacio no se dominan con músculos de acero y latón. La rapidez es un engaño: hace llegar antes a la certeza de la propia impotencia. El símbolo de toda cultura esta en la medulosa lentitud de lo inconsciente, que inconscientemente logra su destino. El suyo, niña, ya lo sé: estrellarse en la materia después de haberse estrellado en el materialismo. Bien. ¡No se enfade! Me retiro. Identifique otra vez sus nervios al vibreo de los cables. Anime de nuevo, con explosiones de gas, el motor y su cerebro. Ya está libre el camino. ¡Adiós! Que se conserve bien...

El auto arrancó barbotando insulto de odio y nafta.

Parsimoniosamente, relamiéndose, la vaca extendió una mirada acuosa y larga. Y, después, un mugido irónico y largo que acompañó al auto hasta doblar la línea del horizonte...²¹³

Luis Foti (1940) cultiva el periodismo, la crítica literaria y la escritura. Ha publicado libros de cuentos como *El innacido* (1964) y *Animal lúcido* (1980). Permanece inédito su título *Mónica y el devenir*. Hemos elegido un texto con el que consigue crear al lector cierta inquietud acerca de una máquina misteriosa que no sabemos cómo es, pero sí que guarda ciertas similitudes con los seres vivos y, de alguna manera, los reemplazan para el narrador:

LA MÁQUINA

No alcanzo a comprender los mecanismos de esta máquina. He leído con detenimiento todas las instrucciones. Hay ingenieros que me han asesorado con amplitud durante largo tiempo. No entiendo el origen del mecanismo. Me desanima que este mecanismo provoque siempre las mismas acciones. Los ingenieros me han dicho –una y otra vez- que no puede pedirse más de una máquina. En definitiva, una maquinaria eficaz es la que cumple bien las instrucciones con que ha sido programada. ¿Tal vez yo exijo de la máquina algo imposible para ella? Y, sin embargo, a pesar de las instrucciones, de los manuales de uso, de los consejos de los ingenieros, noto que no sólo la máquina podría cumplir más eficazmente con sus funciones sino que hasta podría realizar otras tareas que –en cierta forma- se hallan implícitas en su mecanismo. De todos modos, cuando la pongo en funcionamiento, la máquina realiza torpemente sólo una octava parte de sus posibilidades. Los técnicos me

²¹³ FILLOY, Juan: *Taringa*. [On-line]: <http://www.taringa.net/posts/ebooks-tutoriales/1591438/La-vaca-y-el-auto---cuento-completo-de-Juan-Filloy.html>. (Consulta: 22 de diciembre de 2012).

convencen de que así debe ser. ¡Cuánta pobreza en lo que realiza! ¡Cuánto se pierde por ese funcionamiento que me parece incompleto!

Imagino –sin atreverme a decirlo–, que esta máquina –si es cierto lo que anuncian los folletos de venta, los manuales de uso, la sonrisa del vendedor, tan convincente– se parece un poco a nosotros mismos. Tal vez sea el parecido entre la máquina y nosotros, entre la máquina y yo, aquello que pudiera explicar su ineficacia, su torpeza, ese carácter que, porque me parece humano, me lleva a sentimientos que no quiero precisar hacia ese conjunto de engranajes, de aceites, de tornillos, de circuitos que uno y otro día me desengaña, al que uno y otro día vuelvo con esperanza. Yo creo que es el hecho de que juegue en mí esta mezcla ambigua de desencanto y esperanza lo que suscita mi afecto por la máquina, el hecho de que no la haya reemplazado por un animal o por una mujer, sólo un poco más incomprensibles, hasta cierto punto²¹⁴.

Sergio Francisci (1959) publica sus microrrelatos en un blog que recibe el nombre de *Biblioteca Fabularia*: <http://lafabularia.blogspot.com/>. Va añadiendo constantemente textos y también utiliza nuevos formatos como los vídeos o presentaciones de *Power point*. Ni siquiera nos queda muy claro quién es el autor que publica en este blog, ya que utiliza varios heterónimos: David Ovich, María Alejandra Atadía, Sergio Francisci y Diógenes Hozté.

También usa otros blogs como *Fracasador ilustrado* (<http://fracasadorilustrado.blogspot.com/2009/01/razn-de-los-cuentos.html>) o *Despelotario*. Leamos dos muestras de su escritura relacionadas con la religión:

DEL JUICIO AL FINAL

El Juicio Final iniciará con el exterminio de todos los jueces.

Y ocurrido este hecho concluirá el Juicio Final²¹⁵.

Sara Gallardo (1931-1988), aunque cultivó con más profusión la novela y el cuento infantil que el microrrelato, nos ofrece un claro ejemplo de fusión entre texto

²¹⁴ POLLASTRI, Laura: *El límite de la palabra. Antología del microrrelato argentino contemporáneo*, pp. 127-128.

²¹⁵ FRANCISCI, Sergio: *Despelotario*. [On-line]: <http://despelotario.blogspot.com/2009/01/del-juicio-al-final.html>. (Consulta: 22 de diciembre de 2012).

lírico, icónico y prosístico en el sugerente “Caballos de Chapadmalal”, incluido en *El país del humo* (1977):

¿Conocen la palabra Chapadmalal? Significa corral pantanoso. Dice: concentración de belleza. Una casa, un parque. Sobre todo caballos.

Los mejores van después al cementerio, allí duermen, allí se vuelven Chapadmalal.

Un poeta los cantó, y no hay mejor manera de contar la verdad.

Sólo quiero recordarles que cada medianoche sin luna se arma una carrera en aquel aire. Dicen que solamente los de alma pura llegan a verla.

Experimentan en la noche un temblor, ir y venir de patas. Una vez más, la fragancia del sudor de caballo.

Dejando su envoltura de raíces, los grandes corredores fosforecen. En torbellino van, un tropel sin tropel, en disparada. Llevan las aclamaciones de las tardes. No está lejos el mar. Eso se sabe.

Quién tuviera corazón puro. Ver la carrera de los caballos idos de Chapadmalal²¹⁶.

Juan Carlos García Reig (1960-1999), debido a su corta vida publicó dos libros, de narrativa breve: *Bacaré* (1983) y *Los días de miércoles* (1986) y, aunque no cultivó en exceso los microrrelatos, demostró su dominio del género. Éste es el último texto de *Los días de miércoles*, un texto en el que utiliza el recurso metaliterario de la *mise en abîme* ya que se habla en el microrrelato del propio microrrelato:

ÚLTIMO CUENTO

—En sus cuentos breves el tema de la muerte suele aparecer con cierta frecuencia, ¿a qué se debe?

—No es un tema privativo de mis cuentos, habrá notado que en la vida también suele aparecer con cierta frecuencia.

—¿No teme jugar con la muerte?

—Soy un escritor temerario.

—¿Qué está escribiendo ahora?

—Un cuento trivial: el escritor que dialoga con la Muerte y la muy pícara lo sorprende en la mitad de una palabra.

—¿Cuál palabra?

²¹⁶ GALLARDO, Sara: *El país del humo*, p. 124.

–No sé, pero seguramente le va a faltar la última sílaba y el cuento quedará inconclu²¹⁷.

Mario Goloboff (1939) es poeta, narrador, crítico y docente universitario. Ha publicado libros de ensayo, de poemas y novelas y de relatos como *La pasión según San Martín* (2005) y *Recuadros de una exposición* (2008). Leamos un par de sus textos:

TANGO

Aquel hombre bebió para olvidar a la mujer que amaba, y la mujer amó para olvidar al hombre que bebía²¹⁸.

AQUILES Y LA TORTURA

El valeroso Aquiles encontró una rosa en su camino. Le sacó un pétalo, luego otro, y otro más, y cuando fue desnuda comprobó que esta vez había ganado él, pero a qué precio²¹⁹.

En los dos utiliza el lenguaje como recurso para crear su microrrelato. En el primero, mediante la sustitución de la palabra “tortuga” por la de “tortura”, consigue una nueva historia basándose en la clásica paradoja de Zenón.

En podemos encontrar los siguientes ejemplos:

MOSCA

Ingenioso artefacto inventado para restaurantes descuidados, hoteles calurosos, baños.

Ha cimentado el desarrollo de la industria insecticida, la distracción de los niños bobos, la celebridad de Rimsky –Korsakov.

¡Cuidado! Justamente por su estricta irrealdad, aquellos seres incapaces de matarla suelen ser los más peligrosos²²⁰.

²¹⁷ LAGMANOVICH, David: “Otros microrrelatos argentinos: Lastra, Van Bredam, García Reig” en *Dialnet*. [On-line]: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2047493&orden=74318&info=link>. (Consulta: 31 de octubre de 2012).

²¹⁸ POLLASTRI, Laura: *El límite de la palabra. Antología del microrrelato argentino contemporáneo*, p. 134.

²¹⁹ POLLASTRI, Laura: *Ibíd.*, p. 137.

²²⁰ GOLOBOFF, Mario: *Ficción mínima*. [On-line]: <http://ficcioinminima.blogspot.com/2009/06/mario-goloboff.html>. (Consulta: 22 de diciembre de 2012).

Diego Golombek (1964) es doctor en biología y se le conoce principalmente por su tarea de divulgación de la ciencia en Argentina, pero también ha ejercido de periodista, músico y director de teatro además de cultivar la literatura. Como títulos suyos podemos citar un libro de cuentos, *Así en la tierra* (2002) y una novela, *Cosa funesta* (2004).

CERRADURA

Hubieran hecho una pareja perfecta. Ella tiene la llave que abre los cerrojos; él la que sólo sirve para cerrar. Pero quedaron cada uno del lado equivocado de la puerta²²¹.

QUE CIEN VOLANDO

El dictador huyó, corre el rumor de boca en boca por el desierto. Y el tiempo es nuestro. Abajo el dictador. El enemigo sigue cerca, acecha como las noches del desierto, los rodea, los empuja y los despoja de sus sueños. Entre todos, construyen los símbolos, y se van olvidando de su historia. Van cambiando el pasado, una línea que serpentea por el suelo y de repente se hace tenue, se transforma y se pierde. El futuro, en cambio, brilla: los mira desde su pedestal dorado, es tan concreto que puede agarrarse, montarse. Hasta los indecisos quedan mudos ante la evidencia. El dictador está tan lejos en la memoria y en la niebla, en las historias que se empeñan en contarse y en recordar furtivamente a la hora en que las cuevas esconden los secretos más prohibidos. De pronto se levanta un remolino en el campamento. El dictador, el dictador. Todos corren. Aquí y allá, se levantan los indecisos y salen de las cuevas. Algunos de los capitanes arrojan piedras al prófugo que vuelve, pero son detenidos por el pasado que se agiganta y reclama su lugar en el tiempo. El pueblo, que iba a ser el pueblo nuevo, el elegido, el pueblo del símbolo que brilla, se arrodilla a esperar las órdenes del trueno. El dictador arroja con furia las tablas de la ley destruyendo los sueños, el futuro y el becerro de oro²²².

Eduardo Gudiño Kieffer (1935-2002) cultivó todos los géneros: novela, teatro, guión cinematográfico... En cuanto a sus libros de cuentos son los siguientes: *Fabulario* (1960), *Ta te tías y otros juegos* (1980), *Jaque a Pa y Ma* (1982), *No son tan Buenos Aires* (1982), *Un ángel en patitas* (1984), *Buenos Aires por arte de magia* (1986), *Historia y cuentos del alfabeto* (1987), *Ángeles buscando infancia* (1987),

²²¹ POLLASTRI, Laura: *El límite de la palabra. Antología del microrrelato argentino contemporáneo*, p. 216.

²²² POLLASTRI, Laura: *Ibíd.*, p. 211.

Nombres de mujer (1988), *Malas malísimas* (1998) y *Diez fantasmas de Buenos Aires* (1998). Incluso existe un concurso nacional en argentina con su nombre y su página web es <http://www.gudino.com.ar/>.

ALGUNA VEZ

Los árboles mayores, que se erguían casi hasta tocar el cielo con sus copas agudas, hablaban con el árbol pequeño que crecía entre ellos.

—Alguna vez —decían—; alguna vez serás alto como nosotros y como nosotros podrás ver el lago allá abajo, engarzado como una joya verde o azul entre las montañas verdes o azules. Alguna vez, alguna vez...

El viento, cuando descendía hasta la altura del árbol pequeño, también hablaba con él.

—Vengo de todas partes y lo sé todo... Conozco los bosques, las montañas, los campos, las ciudades de los hombres... Alguna vez, cuando te eleves tanto como los otros árboles, te contaré cosas... Alguna vez, alguna vez...

Al llegar la primavera, cuando los pájaros venían en busca de calor y de alimento, el árbol pequeño tenía más noticias del mundo que aún no alcanzaba a ver. Los pájaros piaban:

—Hay sitios donde todo es arena, hay sitios donde todo es nieve, hay sitios donde todo es agua... Alguna vez, cuando seas más alto y más sólido, haremos nuestros nidos en tus ramas y te contaremos todo lo que sabemos... Alguna vez, alguna vez...

Y el pequeño árbol seguía inmóvil, repitiendo con todas sus hojas tiernas esas palabras excitantes y promisorias. “Alguna vez, alguna vez...” Pero ese “alguna vez” era lento, lentísimo. Porque los árboles no crecen tan rápidamente como los seres humanos. Lo que para nosotros es un año, para ellos es un siglo. Lo que para nosotros es una vida para ellos es apenas un suspiro. El pequeño árbol se impacientaba. Y preguntaba cosas a la lluvia, al granizo, a la nieve; preguntaba cosas a las bandadas de aves que pasaban volando por el cielo; preguntaba cosas a las nubes, a los rayos del sol, a los insectos que trepaban por su corteza... Todos sabían cosas y cosas, todos conocían el mundo, todos parecían sabios y aventureros, todos terminaban diciéndole: “Alguna vez, alguna vez...”

Una tarde, por fin, sucedió algo. Pasó junto al pequeño árbol un hombre de barba oscura y ojos tristes conduciendo de la brida a un asno gris. Montada en el asno iba una mujer muy hermosa, muy pálida, muy dulce.

Se detuvieron y el hombre dijo:

—Esto es lo que necesito. Perdóname, pequeño árbol, pero debo cortarte. —Y un hacha hizo la primera herida en la madera joven. El árbol suspiró y sangró un poco de savia. El dolor era intenso, el hacha penetraba cada vez más en su carne vegetal; se sentía débil, indefenso, solo. Y no lamentaba tanto su sufrimiento físico, como ese “alguna vez” que perdía para siempre. Después el hombre cortó el árbol en trozos de escaso tamaño, y los acomodó en el morral.

En cada trozo el árbol seguía viviendo. Llegaron a un lugar donde había un buey y otros animales. Allí el hombre tomó los trozos, los cepilló, los pulió, los ensambló. Y el árbol quedó transformado en una cunita rústica. Una cunita que al mecerse parecía gemir “alguna vez, alguna vez...”. Todavía no había comprendido su destino. Pero esa noche, justamente a las doce, sintió un débil vagido. Una extraña música y una extraña luz envolvieron inmediatamente el lugar; se escuchaba un sedoso revoloteo de ángeles y el llanto del niño que acababa de nacer parecía más bien un canto. El árbol hecho cuna sintió que depositaban entre sus maderas cubiertas de heno tibio, el cuerpecillo de la criatura. Y la sintió moverse suavemente en su interior. Y de pronto supo que “alguna vez” había llegado. Que ni los árboles altísimos, ni el viento, ni los pájaros, ni las nubes, habían experimentado nunca la gloria de ese momento que él gozaba cuando ya no era árbol sino cuna, cuando al fin de su vida vegetal marcaba el principio de una vida humana²²³.

Sylvia Iparraguirre (1947) es profesora en Letras Modernas en la Universidad de Buenos Aires (UBA). Está especializada en estudio de la sociolingüística y de la obra del ruso Mijaíl Bajtín. Ha publicado dos libros de cuentos: *En el invierno de las ciudades* (1988), Primer Premio Municipal de Literatura, y *Probables lluvias por la noche* (1993), y una novela *El Parque* (1996). Está casada con el escritor Abelardo Castillo.

POMPEYA

Había viajado largamente en barco; había viajado una noche interminable en un tren ceniciento y por fin, hacia la madrugada, había viajado en un cabeceante coche de alquiler. Ahora estaba en Pompeya. Cuando pisó las gradas, su cuerpo tembló. Recorrió las calles donde el pasto y la maleza crecían entre las piedras abandonadas. El sol, implacable, arrancaba destellos níveos de los fragmentos de columnas y de los trozos de mármol dispersos en los senderos. Se quitó los zapatos y corrió hasta lastimarse los pies. Pegada al muro, sin aliento, esperó. El aire ardiente dibujó el llamado de las tórtolas. Al atardecer, cítaras y risas ondularon arriba, entre los cipreses. Sin abrir los ojos, la mujer elevó una arcaica plegaria de agradecimiento. Se soltó el pelo y dejó caer el vestido junto al muro. Se apresuró. Los comensales habían llegado y el banquete estaba por comenzar. En el círculo de peces y delfines que dibujaban los mosaicos, dos adolescentes desnudos esperaban la señal del dueño de casa para trabarse en una lucha que era juego. La mujer alzó la mirada radiante y se buscó en el fresco hasta encontrarse. Allí era donde pertenecía²²⁴.

²²³ GUDIÑO KIEFFER, Eduardo: *Ediciones del sur*. [On-line]: [http:// www.edicionesdelsur.com/cuentojuven_83.htm](http://www.edicionesdelsur.com/cuentojuven_83.htm). (Consulta: 22 de diciembre de 2012).

²²⁴ POLLASTRI, Laura: *El límite de la palabra. Antología del microrrelato argentino contemporáneo*, p. 143.

Hemos citado en numerosas ocasiones a **David Lagmanovich** (1927-2010) como crítico, pero también es escritor, periodista y profesor universitario. De entre sus libros de ficción podríamos citar *Microrrelatos* (1993), *La hormiga escritora* (2004), que combina narrativa y crítica y *Oficio de palabras*, de poesía. Incluimos aquí textos ligados a la literatura, al igual que la vida del recién fallecido Lagmanovich:

LA MUERTE

Estoy vivo: por eso sé tanto sobre la muerte²²⁵.

“La muerte” está incluido en su libro de microrrelatos *Los cuatro elementos*, que a su vez divide en partes: “Perpejidades” (centrado sobre todo en la literatura y los problemas del escritor), “Incidencias”, “Coincidencias”, “Reincidencias”, “Pizarra de mensajes” (reúne aquí los textos más cortos), “De otra manera” y “Los cuatro elementos”.

LA VIDA NUEVA

Cuando me soltaron, me detuve un momento en la puerta del penal y reflexioné sobre los cinco años pasados allí dentro. Mientras esperaba algún vehículo para alejarme del lugar, pensé que éste era el momento preciso para comenzar una nueva vida. Antes de la cárcel, mi existencia había estado marcada por los robos brutales, las raterías insignificantes y las más torpes estafas; ahora-quién lo diría- podría hacer valer mi conocimiento de la literatura. Revisé en mi mente las lecturas que había hecho en la biblioteca de la cárcel, gracias al apoyo del fraile que hacía de maestro de escuela, y me decidí. Apareció un taxi y le di una dirección aproximada, la de la librería más importante de la ciudad. Mi idea necesitaba estudio, pero el día de mi liberación, podía servir para comenzar las tareas de reconocimiento y planificación. Un gran ladrón de librerías acababa de nacer²²⁶.

Bonifacio Lastra (1905-1982) fue un escritor de tendencias políticas de derechas y católicas, aunque no por ello ajeno a la experimentación literaria. Publicó dos libros de narrativa breve: *El prestidigitador* (1956) y *Cuentos raros y crueles*

²²⁵ LAGMANOVICH, David: *Los cuatro elementos*, p. 100.

²²⁶ LAGMANOVICH, David: *La oveja negra*, [On-line]: <http://blogs.clarin.com/laovejanegra/2008/5/17/no-2-marzo-2008>. (Consulta: 31 de octubre de 2012).

(1975). El primero se divide en tres secciones: “Los metafísicos”, “Humor negro”, y “Los incrédulos”, al que pertenece el que transcribimos:

EL INCRÉDULO Y LA ADIVINA

Cuando supo que la adivina guardaba todo su dinero en un armario, resolvió asaltarla.

Entró en la casa, haciéndose pasar como cliente.

Mientras la vieja le leía las líneas de la mano, lo observaba con desconfianza.

Le habló largo rato, mientras contenía a duras penas el temblor de sus manos y sus piernas.

Apuró la sesión. Al terminar le dijo:

–Usted va a morir muy pronto.

El ladrón pensó que era llegado el momento. Sacó el puñal y al descargarlo sobre la adivina que se cubrió la cara con las manos, le gritó entre dos carcajadas:

–¡Usted va a morir antes que yo!

Cayó la vieja, alcanzando a decir:

–¡No! ¡no! Usted tiene que morir primero.

La mujer jadeaba agonizando. Él se lanzó sobre el armario.

Al forzar la cerradura sintió la descarga eléctrica que lo retuvo un instante, sin soltarlo. Alcanzó a oír a la adivina que se quejaba y hasta le pareció escuchar su convulsa risa de burla²²⁷.

Pedro Lipcovich (1950). Libros publicados: *El nombre verdadero* (1989), *Muñecos chicos* (El cuenco de plata, 2005). *Unas polillas* obtuvo el Primer Premio del Fondo Nacional de las Artes 2009. El cuento “regaliz” recibió el Premio Internacional de Cuento “Juan Rulfo”, otorgado por el Centro Cultural de México en París y Radio Francia Internacional.

En *Muñecos chicos*, Lipcovich escribe microrrelatos en los que la mayoría de los personajes son abstractos y son nombrados mediante el uso de un pronombre personal.

²²⁷ LAGMANOVICH, David: “Otros microrrelatos argentinos: Lastra, Van Bredam, García Reig” en *Dialnet*. [On-line]: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2047493&orden=74318&info=link>. (Consulta: 31 de octubre de 2012).

No recurre a la tradición para recrearla, sino que inventa nuevas situaciones para sus textos.

ME EXTRAÑA

A veces te extraño, me dice eso. A veces te extraño y a veces te entraño, me dice y me mete dentro de sí, por esa abertura que por eso tiene allí mismo donde los seres humanos tienen el ombligo. Te entraño, y eso emite prolongaciones que me permiten entrar mientras yo me presento inerte, todo blanco y sin forma. Adentro, les aseguro, no hay miedo. El miedo es cuando estoy afuera y eso me dice: A veces te extraño²²⁸. (P.69)

María Rosa Lojo (1954), poeta y doctora en Letras. Colabora en el suplemento literario de *La Nación* y es investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Ha publicado numerosos libros, tres de ellos compuestos por lo que ella denomina poesía/microficción: *Visiones* (1984), *Forma oculta del mundo* (1991) y *Esperan la mañana verde* (1998). En *Visiones* incluye Textos muy poco narrativos, en realidad más prosa poética que microrrelatos.

Es el tiempo quien gira en haces complejos, tu futuro que se construye sobre el recuerdo modificado, impulsándolo como una rueda de molino. Cernidora de harina, ¿gozarás alguna vez del pan? Todas las noches se perpetra un crimen incruento; sus consecuencias te conciernen solo a ti. Mientras olvidas has matado; no puedes recuperar. Mientras recuerdas persiste lo nuevo en su inexplorada soledad, en su deshabitado palomar sin formas, sin ala ninguna²²⁹.

Sin embargo, Laura Pollastri en su antología escoge un ejemplo con un mayor componente narrativo: “El títere”.

EL TÍTERE

Se mueve para complacer a los otros, como todos los desamparados. Hará cualquier papel menos el propio. Será la abuela rezando junto a la ventana un rosario hecho con bolitas de ojos que vieron al Señor; será el padre que murió con rebeldía, esperando que cambiasen para él las leyes de la tierra; será la madre que antes de envejecer se dobló como un traje de fiesta y se guardó en un cajón, para que no la sacasen a vivir.

²²⁸ LIPCOVICH, Pedro: *Muñecos chicos*, p. 69.

²²⁹ LOJO, María Rosa: *Visiones* (sin página).

Será la mujer que gobierna sus hilos de marioneta y lo retira del escenario cuando termina la función y le canta canciones de cuna y lo acuesta, con piedad, junto a sus hijos²³⁰.

EL OLOR DEL CIELO

Un día por año, durante una hora, es posible abrir la puerta del Cielo. El único requisito es estar atento para percibir el resplandor muy leve que dibuja en la pared de enfrente los contornos delicados y precisos de una puerta.

Hay que empujarla con las dos manos y apoyar después todo el cuerpo, suavemente. Se sabe que uno ha entrado sólo por el olor del Cielo, que es peculiar e inolvidable y no se parece a ninguno de los olores de la Tierra, ni siquiera al jazmín del Cabo o a la algalia, o al clavel o a las rosas de Cádiz, o al almizcle.

No es posible recordar nada más porque el olor del Cielo marea y desmaya, confunde y oblitera todos los otros sentidos. Nadie puede relatar, por tanto, su visita al Cielo, porque su único recuerdo es un olor, y éste es indescriptible, e imperceptible para todos los demás seres humanos. Pero sí puede presentar la prueba, porque detrás del visitante se alinean los gatos y olfatean con adoración al que regresa del Cielo y maúllan, despechados, a la Luna que nunca baja, que siempre está demasiado lejos para olerla²³¹.

Fernando López (1948) además de ejercer como Juez de Control, ha escrito novelas como *Arde aún sobre los años* (1985), ganadora del Premio Casa de las Américas (Cuba); y relatos: *El ganso parlante* (1987) y *La noche de Santa Ana* (1992).

EMPECINADO

Camino descalzo y desnudo por el desierto caliente, buscando sentir otra vez, bajo los pies, entre los dedos, el suave movimiento de la hierba²³².

MIGRACIÓN

A veces, los lunes, temprano, cuando despierto, me sorprende, y me asusta, la suave migración de alguna lágrima²³³.

²³⁰ POLLASTRI, Laura: *El límite de la palabra. Antología del microrrelato argentino contemporáneo*, p. 153.

²³¹ LOJO, María Rosa: VI Congreso Internacional de Minificción [On-line]: <http://vicongresointernacionaldeminificcion.blogspot.com.es/2009/09/antologia-de-minificciones.html> (Consulta: 19 de mayo de 2013).

²³² POLLASTRI, Laura: *El límite de la palabra. Antología del microrrelato argentino contemporáneo*, p. 220.

²³³ *Ibíd.*, p. 219.

Eugenio Mandrini (1936) es autor del volumen de microrrelatos *Criaturas de los bosques de papel* (1987), que se encuentra agotado. Sus textos han aparecido en revistas como *Puro cuento* y *Ñ*, de Buenos Aires, y en la antología *Galería de hiperbreves*. También tiene libros de poesía (*Campo de apariciones* y *Parpadeos del ojo que sale de mí*) y es miembro titular de la Academia Nacional del Tango.

SIN NOVEDAD EN EL CIELO

Al principio desconfiamos –pensaba el león que había sido el rey de la selva y ahora, por decirlo así, lo era del arca-. Creíamos que nos habían apretujado a todos aquí adentro, entre hedores y sofocación, para llevarnos al matadero y hacernos desaparecer. Después, cuando nos dijo que el sentido era salvarnos del inminente diluvio universal, eso nos consoló y le creímos. Pero desde entonces solo cayeron tres gotas desabridas, y ya hace largo tiempo en que todo es rugiente sol de día y límpida luna y estrellas de noche. Ni una nube siquiera en el ojo de alguno de nosotros. Da miedo todo esto. ¿Adonde nos lleva este hombre?²³⁴

MAMUT EN LA NOCHE INMENSA

Soñó que el mamut muerto en el último invierno, el mamut más formidable, más temible y de más estremecedor pelaje oscuro que viera en su afanosa vida de cazador, volvía a buscarlo a él, de entre todos los hambrientos de la tribu que intervinieron en la cacería, sólo a él.

Después, la visión se trasladó a la realidad y el mamut aparecía, irremediable, en cualquier momento de la noche o cuando el fuego de la caverna se apagaba o aun mimetizado en la lluvia, en la niebla o en la humareda de los bosques incendiados. Entonces cerró todas las formas de la luz y la alucinación y se arrancó los ojos para no verlo más. Pero el mamut volvía siempre, porque en el mundo de los ciegos, los ciegos ven²³⁵.

Rodolfo Modern (1922) es profesor universitario especialista en literatura alemana. Ha publicado microrrelatos en los siguientes títulos: *El libro del señor Wu* (1980), *El día que no murió nadie* (1987) y *La salsera de Meissen* (2003). Muchos de sus textos están inspirados en las culturas orientales:

DEL EJERCICIO DEL PODER

²³⁴ MANDRINI, Eugenio: *La nave de los locos*. [On-line]: <http://nalocos.blogspot.com/2008/11/eugenio-mandrini.html>. (Consulta: 22 de noviembre de 2012).

²³⁵ POLLASTRI, Laura: *El límite de la palabra. Antología del microrrelato argentino contemporáneo*, p. 163.

Cuando F'ang, el conductor, se sentía fatigado tras una dura jornada de labor, descansaba tres años. Y con él todo el reino²³⁶.

En *La salsera de Meissen* incluye cuentos de temática literaria en los que fantasea con títulos como “El cuento que Joyce pudo haber omitido en *Dubliners*” o “Los sueños del doctor Kafka”. No todos los relatos de este libro son lo suficientemente breves para considerarlos microrrelatos.

Ana María Mopty de Kiorcheff (1948), docente en Tucumán, ha publicado varios libros de microrrelatos: *Entre Sur y Norte* (1993), *Microrrelatos* (1998), *Con ojos y alas* (2001). Como ejemplo de un texto suyo hemos elegido uno que emula otro microrrelato muy célebre de Borges:

LA OTRA

Una porción de mí se moja en las mañanas; sale, trabaja o dialoga, se agita. La otra queda serenada con afectos, con libros y papeles, escrituras. Pero me gusta contemplar, cuando regreso, la palabra organizada por la otra²³⁷.

Muchos de sus microrrelatos son de un lirismo intenso que los acerca a la poesía:

DIVORCIO

La tristeza verdadera está en las tazas, en los sonidos del platillo acompasando una canilla mal cerrada. En cuanto a las tazas, ¡oh! Las tazas, no se miran ni se tocan, los bordes se hacen ásperos y el líquido llega a labios vacíos de palabras: nada qué hacer, ni que decir en el desayuno de gargantas oprimidas sin apuro junto al diario.

Definitivamente se emborrona el recuerdo con el último sonido que decrece en el plato. Paralelamente queda, sobre la mesa, cada taza²³⁸.

EL CÍRCULO SE VA A CERRAR

²³⁶ MODERN, Rodolfo en “La extrema brevedad: microrrelatos de una y dos líneas” en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. [On-line]: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/exbreve.html>. (Consulta: 31 de octubre de 2012).

²³⁷ MOPTY DE KIORCHEFF, Ana María: *Microrrelatos*, p. 9.

²³⁸ MOPTY DE KIORCHEFF, Ana María: *Letrarte 2006*. [On-line]: <http://letrarte2006.blogspot.com/2007/02/ana-mara-mopty-de-kiorcheff-tucumn.html>. (Consulta: 22 de noviembre de 2012).

Abren el vientre del charco los vehículos que pasan por la esquina. Sin proponérselo, cada uno se lleva: consuelo de perros vagabundos, noche resguardada, estrellas, rocío²³⁹.

Ildiko Valeria Nassr (1976) ha publicado libros de poesía como *Reunidos al azar* (1999) y uno de cuentos: *Vida de perros* (1998). Sus microrrelatos han aparecido en antologías. La dirección de su blog es la siguiente: <http://ildikotxt.blogspot.com/>.

POSTALES QUE NUNCA FUERON ENVIADAS

i. m. Anyu

Mi abuela murió con el deseo de visitar aquellos lugares que la vieron crecer- nos enteramos después de su muerte, cuando desocupamos su casa para venderla. En el cajón de su mesita de luz, un montón de fotos y postales que nunca fueron enviadas, escritas y con destinatarios; amarillas, despintadas, sin fecha. Todas recrean su lugar de infancia, Miskolc. Su patria, sin embargo –ella se cansó de repetirlo-, siempre fue ésta, donde nacieron sus hijos, sus nietas y la pena por el regreso²⁴⁰.

ESE CHICO TIENE PROBLEMAS EN SU CASA

Esta mañana, en clase, un alumno se transformó en perro. Siempre me pierdo la acción en mi afán de copiarles la teoría en la pizarra.

Después de la confusión, les pregunté a sus compañeros, disimulando mi curiosidad. Ninguno supo precisar el momento exacto en que ocurrió la transformación. No fue paulatina, sino sorpresiva.

Los adolescentes, en general, no dejan de sorprenderme. Sin embargo, en todos estos años de docencia, jamás había estado tan cerca del alumno-perro. Se transformó descaradamente en mi clase y me lo perdí.

No un cancerbero, ni siquiera un perro negro. Un perro lanudo, común, despeinado, que no llamaría la atención si no supiera que es López, el del tercer banco a la izquierda. No recuerdo su nombre de pila. Sólo su pelo desteñido y despeinado, como si nunca se lo hubiera lavado o peinado. Un chico común, con mirada perdida, como drogado. Un perro común, con mirada de perro, como hambriento.

Hablé con la psicóloga del colegio y me dijo:

-No puedo creer hasta qué extremos está dispuesta a llegar la gente para llamar la atención. Ese chico tiene problemas en su casa.

Vaya si los tiene, pensé.

²³⁹ MOPTY DE KIORCHEFF, Ana María: *Ibíd.*

²⁴⁰ NASSR, Ildiko Valeria: *Ildiko Blogspot*. [On-line]: *Ildiko Blogspot*. [On-line]: <http://ildikotxt.blogspot.com/>. (Consulta: 22 de noviembre de 2012).

-Su padre los abandonó cuando él nació, porque era diferente a lo que esperaba. No sé qué quería este tipo, si lo vieras. Creo que se parece al chico, cuando se transforma. Una cara de perro impresionante.

Después de la transformación, el perro escapó del aula y sus compañeros tuvieron que buscarlo. Hasta que volvieron mi hora había terminado.

Definitivamente, siempre me pierdo la acción²⁴¹.

Alba Omil, por su parte, es profesora universitaria en Tucumán. Resulta curiosa la dificultad para encontrar su año de nacimiento; no aparece en ninguna antología de las que hemos consultado. Tiene un blog llamado *La letra profunda* que se encuentra en <http://albaomil.blogspot.com/>. Destacamos su libro *Con ritmo de jazz* (1998), al que pertenecen los siguientes textos, fronterizos con la poesía:

POEMA, I

De nuevo lo golpeó la realidad, con saña. Quiso aislarse del mundo. Borrarlo. Reconstruirlo. Y escribió el poema²⁴².

OBSESIONES

Soñé que me besaban: era sólo el latido de tu nombre que esa noche se durmió entre mis labios²⁴³.

Pedro Orgambide (1929-2003) dejó una vasta obra compuesta de narrativa, teatro, ensayo y biografías que se extiende en más de cuarenta volúmenes. Sus microrrelatos podemos encontrarlos en *Historias con tangos y corridos* (1976) y en *Cuentos con tangos* (1998). Aportamos un ejemplo que pertenece al libro de relatos *La Buena gente* (1970):

LA INTRUSA

"Un pueblo que lee
es un pueblo culto."

²⁴¹ NASSR, Ildiko Valeria: *Ildiko Blogspot*. [On-line]: <http://ildikotxt.blogspot.com/>. (Consulta: 22 de noviembre de 2012).

²⁴² LAGMANOVICH, David: "La extrema brevedad: microrrelatos de una y dos líneas" en *Especulo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. [On-line]: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/exbreve.html>. (Consulta: 31 de octubre de 2012).

²⁴³ *Ibíd.*

Ella tuvo la culpa, señor Juez. Hasta entonces, hasta el día que llegó, nadie se quejó de mi conducta. Puedo decirlo con la frente bien alta. Yo era el primero en llegar a la oficina y el último en irme. Mi escritorio era el más limpio de todos. Jamás me olvidé de cubrir la máquina de calcular, por ejemplo, o de planchar con mis propias manos el papel carbónico.

El año pasado, sin ir muy lejos, recibí una medalla del mismo gerente. En cuanto a ésa, me pareció sospechosa desde el primer momento. Vino con tantas ínfulas a la oficina. Además ¡qué exageración! recibirla con un discurso, como si fuera una princesa. Yo seguí trabajando como si nada pasara. Los otros se deshacían en elogios. Alguno deslumbrado, se atrevía a rozarla con la mano. ¿Cree usted que yo me inmuté por eso, Señor Juez? No. Tengo mis principios y no los voy a cambiar de un día para el otro. Pero hay cosas que colman la medida. La intrusa, poco a poco, me fue invadiendo. Comencé a perder el apetito. Mi mujer me compró un tónico, pero sin resultado. ¡Si hasta se me caía el pelo, señor, y soñaba con ella! Todo lo soporté, todo. Menos lo de ayer. "González - me dijo el Gerente - lamento decirle que la empresa ha decidido prescindir de sus servicios". Veinte años, Señor Juez, veinte años tirados a la basura. Supe que ella fue con la alcahuetería. Y yo, que nunca dije una mala palabra, la insulté. Sí, confieso que la insulté, señor Juez, y que le pegué con todas mis fuerzas. Fui yo quien le dio con el fierro. Le gritaba y estaba como loco. Ella tuvo la culpa. Arruinó mi carrera, la vida de un hombre honrado, señor. Me perdí por una extranjera, por una miserable computadora, por un pedazo de lata, como quien dice²⁴⁴.

Diego Paszkowski (1966) trabaja como profesor en la Universidad Nacional de Buenos Aires y coordina talleres literarios. Ha escrito varias novelas como *Alrededor de Lorena* (1996) y sus microrrelatos se han publicado en suplementos literarios y periódicos. Otra de sus aficiones es la música, toca el clarinete y ha tocado con Chucho Valdés e incluso escrito letras en el disco de Alejandro Devries: *Andanzas cotidianas*.

LA VOZ QUE HACE QUE TODAS LAS COSAS VUELVAN A SU LUGAR

Mi día no fue nada del otro lunes. El mundo pasado también me había levantado distinto, pero era temprano. Había, en clima, un casa lleno de explicarlo. No sé cómo posibilidades, era como si cualquier cosa pudiera ocurrir a empezar. Miré el teléfono y sonó. Era el mensaje que esperaba, el que siempre lograba tranquilizarme, hacerme perder el saben que, como todos bien nerviosismo, siempre me afecta al despertar. Pero el llamado fue breve, demasiado breve diría, la voz cálida de Yaco, el líder de nuestro templo, nuestro guía, nuestra paz, su dulcísima voz grabada esta vez dijo apenas cuatro palabras, "buenos días hermano Juan" –yo soy el hermano Juan- y el teléfono enmudeció,

²⁴⁴ ORGAMBIDE, Pedro: *Bibliotecas virtuales*. [On-line]: <http://www.bibliotecasvirtuales.com/biblioteca/guias/laintrusa/index.asp>. (Consulta: 22 de noviembre de 2012).

se cortó, o colgó el mismo Yaco, o su voz grabada, y entonces me pregunté, al cortar, con renovado nerviosismo, cuánto me duraría el palabras de las efecto, el angustia de estado, esta dormir que no me deja dependencia. Este cambio, en lunes, el teléfono ni siquiera sonó. Yaco no llamó, y pensé que me quedaría templo, que me echarían del solo. ¿Habré hecho algo pregunté? me mal. Pero después sí, después sí recibí el llamado y entonces sentí la paz interior que nace en nuestro líder, la voz amada del amado Yaco que hace que todas las cosas vuelvan a su lugar, que hace que mi día no sea nada del otro mundo y que yo me sienta bien²⁴⁵.

ANILLOS

Una costumbre que teníamos con mi novia era que yo le regalara anillos. Nuestra relación era extraña, ya que nos veíamos dos meses, luego dejábamos pasar tres, y nos volvíamos a encontrar otros dos, y así siempre. También era extraño que nos citáramos en lugares del mundo siempre diferentes, pero supongo que era eso lo que nos gustaba entonces. El romance comenzó en Nueva York porque, como se sabe, todo comienza siempre en Nueva York. Ella miraba anillos en una tiendita del Village, yo buscaba unos buenos guantes abrigados. Era el segundo día de febrero y nevaba. La miré -ella dudaba bajo su campera de lana- y le dije que era capaz de adivinar su nombre. Se lo dije en inglés pero ella respondió en español, y respondió bueno, a ver, inténtalo. María, dije, creyendo tener así, con un nombre corriente, mayores posibilidades. No, me dijo, soy Ursula. Pues claro, Ursula, dije para que supiera que yo también hablaba castellano. Para remediar mi falta, propuse elegir y comprar su anillo. Pensé que ella no lo haría, pero aceptó: ya nos habíamos enamorado. Era un anillo común, muy bonito, de cinco dólares, con una falsa piedra negra. Era un anillo más, pero fue el primero de otros muchos. Meses después, en un puesto de la calle, en Madrid, cerca de una estación de Metro llamada San Bernardo, encontré uno parecido con una piedra morada, también de unos cinco dólares. Ella me esperaba en un departamento que nos habían prestado unos parientes, y cuando le di el anillo supe que no podría dejar nunca de regalarle anillos ni de estar con ella. En Buenos Aires, un lugar remoto, paseábamos por un parque llamado Centenario y en una feria artesanal descubrimos el mismo anillo, con una falsa piedra verde. Una mujer con un vestido de lino blanco nos vendió uno, de piedra celeste, en Guadalajara, en la calle de los mariachis, y una brasilera joven y bonita nos regaló uno rojo en la playa de Itapoa, en San Salvador de Bahía. Y en todos lados, en Bangladesh, y en Marruecos, en Johannesburgo y en Praga, en Varsovia, y en una callecita estrecha de la Ciudad Vieja de Montevideo, y en otra de la parte antigua de San Sebastián, y en las escaleras que suben a Montmartre, y en una confitería de San Francisco, en todos lados Ursula recibía los anillos baratos de piedras comunes que yo le ofrecía, los recibía como quien renueva un compromiso inevitable. Y fuimos felices, de ese modo, varios años. Hasta que un día le ofrecí una casa, una posibilidad de establecernos, una alianza de oro. Y la rechazó²⁴⁶.

²⁴⁵ POLLASTRI, Laura: *El límite de la palabra. Antología del microrrelato argentino contemporáneo*, p.187.

²⁴⁶ POLLASTRI, Laura: *Ibíd.*, pp. 179-180.

RESTAURANTE

Por qué tenía que ser de seda, pregunta él apenas se sientan a la mesa que el maître les ha asignado, pero ella no contesta y sonríe cuando el mismo maître le corre la silla, y por eso él debe esperar a que se retire para mirarla a los ojos y volver a preguntar por qué de seda, eh, por qué, vos no sabés que la seda pica, que es resbalosa, que no estoy acostumbrado, y entonces ella sí debe responder, y responde sí, que sí, que es incómodo, y qué, mejor acostumbtrate, no vas a ser pobre toda la vida, y sonríe otra vez porque un camarero les ha alcanzado las cartas, impresas en un finísimo papel transparente, con letras repletas de arabescos y casi todos nombres en francés, él le dice sonreís una vez más y te parto la cara, ella dice no seas bestia que me levanto y me voy y él le dice no sé qué elegir, ella dice qué te parece crêpes de espinacas rellenas de blanco de ave, champignones, jamón en salsa de tomates y gratin de dos quesos, no, dice él, o las crêpes rellenas de centollas, finas hierbas, salsa ligera de limón y pimienta verde, dice ella, bueno, dice él, pero dejá de sonreírle a todo el mundo que te reviento, si querés nos vamos, dice ella mientras mira cómo él se revuelve en el asiento, cómo muestra lo incómodo que se siente en ese traje de seda, y está segura de que él en cualquier momento puede hacer algo para que todos se den cuenta, que se den cuenta y los echen, no es lugar para ellos, los cuadros de las paredes parecen de verdad, ella nunca vio cuadros de verdad, siempre eran láminas, pero en el cuadro que está en la pared, justo sobre ella, se ve que salen los pedacitos de pintura para afuera, qué lindo, dice ella, mirá, mirá el cuadro, mirá cómo lo alumbró la vela y se ve la pintura, le dice, pensá que es el único cuadro así que hay en el mundo, que no es una copia, que este es el que pintó el pintor, dice ella, y él dice y a mí qué, mejor pidamos la comida, que venga el mozo de una buena vez, y no tiene más que decirlo que el mozo aparece con su uniforme negro, con sus modales femeninos, a ofrecerles una copa de champagne, invitación de la casa, y una degustación de finos patés, algunos trufados y otros perfumados con hierbas, espero que estén cómodos y que disfruten de una velada agradable, dice el mozo y cuando se retira él dice velada tenés la foto, y se ríe y ella se ríe también, ambos terminan sus copas y él dice mejor no comamos nada y entonces los dos sacan sus revólveres, él de un bolsillo del saco, ella de su cartera de cuero, y asaltan el restaurante²⁴⁷.

Manuel Peyrou (1902-1974), abogado, escritor y periodista, publicó microrrelatos en el periódico *La Prensa* y cultivó una amistad literariamente fructífera con Borges. Veamos uno de sus textos:

LA CONFESIÓN

En la primavera de 1232, cerca de Aviñón, el caballero Gontran D'Orville mató por la espalda al odiado conde Geoffroy, señor del lugar. Inmediatamente confesó que había vengado una ofensa, pues su mujer lo

²⁴⁷ PASZKOWSKI, Diego: *Página oficial de Diego Paszkowski*. [On-line]: <http://www.paszkowski.com.ar/>. (Consulta: 22 de noviembre de 2012).

engañaba con el Conde. Lo sentenciaron a morir decapitado, y diez minutos antes de la ejecución le permitieron recibir a su mujer, en la celda.

-¿Por qué mentiste? -preguntó Giselle D'Orville-. ¿Por qué me llenas de vergüenza? -Porque soy débil -repuso-. De este modo simplemente me cortarán la cabeza. Si hubiera confesado que lo maté porque era un tirano, primero me torturarían²⁴⁸.

Ángela Pradelli (1959), escritora, ejerce la docencia en escuelas secundarias y también coordina talleres de escritura. Algunos de sus libros publicados son: *Las cosas ocultas* (1996), *Amigas mías* (2002), *El lugar del padre* (2004), *Cómo se empieza a escribir una narración, antología* (2006) y *Libro de lectura, crónica de una docente argentina* (2006). Aquí va una muestra de su escritura:

NOCHE DE VERANO

La mujer estaba en la cocina cuando llegó el hombre. Preparaba una cena liviana. “No se soportar el calor, no corre una gota de aire”. Cenaron en la cocina. A pesar del calor, el hombre comió mucho. Las piezas estaban calientes, faltaba el aire. Ella lavó los platos. Él se tomó un vaso de vino frío y se arrastró hasta la reposera del patio, cruzó las piernas, aflojó el cuello y miró el cielo clavando la vista en un punto. La mujer apagó la luz y salió al patio. Se sentó en otro reposera y se abrió los botones del vestido. “Tengo calor (lo dijo pasándose una mano por el pecho húmedo de transpiración), no aguanto más”

El resplandor de la luna llena iluminaba los cuerpos.

Se escuchó una frenada cerca y unos ladridos que parecían lejanos. El hombre se empezaba a dormir. “¿Querés ir a la cama?” le preguntó mientras su mano le recorría la pierna desde la rodilla hasta el sexo. “Sí, dijo él, mejor me acuesto”. La mujer permaneció recostada en la reposera que estaba cerca de la habitación en donde el hombre ya casi dormía. Escucho el ruido que empezaban a hacer las aletas flojas del ventilador de la pieza y se cerró el vestido mientras trataba de acomodar su cuerpo en la reposera²⁴⁹.

María Cristina Ramos (1952) es profesora de Literatura, coordina talleres literarios y ha publicado poesía y narrativa, concretamente 21 títulos –muchos de ellos podrían considerarse literatura infantil– además de fundar su propia editorial:

²⁴⁸ PEYROU, Manuel: *La oveja negra*. [On-line]:

http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/mini/la_confesion.htm (Consulta: 19 de mayo de 2013).

²⁴⁹ PRADELLI, Ángela: *Discreto encanto*. [On-line]: <http://discretoencanto.blogspot.com/2008/10/noche-de-verano-angela-pradelli.html>.

(Consulta: 22 de noviembre de 2012).

Ruedamares. En ella publicó en 2003 sus microrrelatos bajo el título *La secreta sílaba del beso*. Su página web es: <http://www.mariacristinaramos.com.ar/>. Citamos dos microrrelatos suyos de corta extensión.

PERSONAJE

El actor deja la escena, deja al público, deja el decorado, se desprende del teatro y camina por las calles, desnudo de toda apariencia.

Entra en su casa. Entonces, lo invade el personaje que más conoce. El que desde hace tanto lo enajena²⁵⁰.

LEY DE LA SELVA

Cae un avión en la selva. Sobrevivientes. Felino voraz al acecho. Peligro. Cacería. Felino al asador con salsa de hongos²⁵¹.

Juan Romagnoli (1962) ha cultivado sobre todo los géneros del cuento y del microrrelato. La dirección de su web es <http://cablemodem.fibertel.com.ar/jromagnoli/>, donde se confiesa entusiasta investigador de la Onirología (ciencia de los sueños). La considera como un brevísimo e-libro y anuncia que cambia los textos periódicamente. Sus microrrelatos han aparecido en diversas antologías y revistas y ha publicado el libro *Universos ínfimos* en 2009. Este libro se divide en diferentes partes: “Microficciones crepusculares” acerca de los ancianos, “Microenigmas” con textos inquietantes, “Minicuentos oníricos” centrados en el tema de los sueños, etc.

MUNDO ILUSORIO

Chuang-Tzú, con la picardía propia de un anciano sabio, sonríe cada vez que sus discípulos lo consultan sobre el significado de su famoso e insoluble sueño con la mariposa. Él sabe que, en este mundo ilusorio, la aparente paradoja no es tal, pero prefiere que ellos reflexionen por sí mismos sobre el asunto. Esa sonrisa es, además, un modo de despedirse: su edad es avanzada, y bien sabe que de un momento a otro la mariposa despertará²⁵².

²⁵⁰ POLLASTRI, Laura: *El límite de la palabra. Antología del microrrelato argentino contemporáneo*, p. 189.

²⁵¹ POLLASTRI, Laura: *Ibíd.*, p. 191.

²⁵² ROMAGNOLI, Juan: *Página personal del escritor Juan Romagnoli*. [On-line]: <http://cablemodem.fibertel.com.ar/jromagnoli/principal.htm>. (Consulta: 22 de noviembre de 2012).

ASCENSO

Por las mañanas, al levantarse, se siente un desecho humano. Se sabe impotente, desvalido, está deprimido y no encuentra fuerzas. Apenas junta algo de coraje, se dirige al baño y se higieniza. Su aspecto es ahora algo más decoroso, pero sabe que no engaña a nadie. Sin embargo, siente que comienza a remontarse a sí mismo no bien se pone y abrocha la camisa. Con el pantalón gana en hombría, con los gemelos en los puños obtiene ese aire ejecutivo, y el broche de oro, aquél detalle que lo iguala con un héroe mitológico, es el pulcro nudo de la corbata. Una última mirada frente al espejo, y un guiño. Cuando sale, luciendo el virtuoso traje, ya ha recuperado la dignidad que le es propia²⁵³.

Orlando Romano (1972) escribe en el diario *La Nación* de Buenos Aires y ha publicado un solo libro de microficciones: *Cuentos de un minuto* (1999) y tiene otro inédito, *Cápsulas mínimas*, cuyos textos se han incluido en diversas antologías. Podemos leer sus microrrelatos en el blog: <http://orlandoromano.blogspot.com/>.

DEL DICCIONARIO DE MI ABUELA

AMOR: Juego incomprensible donde una persona adora la forma de ser de otra a la que trata por todos los medios de cambiar.

SEDUCCIÓN: Suma de las partes de una mujer actuando de una manera tal que ningún ser sobre la tierra es capaz de resistir²⁵⁴.

EL SABIO IGNORANTE

Aquella mañana, tan pronto como despertó, el muchacho empezó a reír y a vaciarse de ideas. Vivió, envejeció y murió jocosamente, sin recobrar la lucidez. Los sabios del lugar le llamaban maestro²⁵⁵.

Ana María Shua (1951) practica todos los géneros; de hecho, su primer libro fue de poesía, pero en el que se siente más cómoda es en el microrrelato: “yo escribía un género al que quiero mucho y que quizás sea mi preferido: el cuento brevísimo [...]. En cuanto escribí el primero, sentí que ése era mi terreno, mi hábitat natural, lo que más

²⁵³ POLLASTRI, Laura: *El límite de la palabra. Antología del microrrelato argentino contemporáneo*, p. 231.

²⁵⁴ ROMANO, Orlando: *Orlando Romano Blogspot*. [On-line]: <http://orlandoromano.blogspot.com/2009/02/del-diccionario-de-mi-abuela.html>. (Consulta: 22 de noviembre de 2012).

²⁵⁵ POLLASTRI, Laura: *El límite de la palabra. Antología del microrrelato argentino contemporáneo*, p. 237.

espontáneamente nació en mi cabeza”²⁵⁶. Es una de las autoras con mayor proyección internacional junto con Luisa Valenzuela.

Sus libros exclusivamente de microrrelatos son: *La sueñera* (1984), *Casa de geishas* (1992), *Botánica del caos* (2000) y *Temporada de fantasmas* (2004). En 2009 publicó una recopilación de todas sus microficciones llamada *Cazadores de letras* en la que incorpora algunos textos inéditos (unos sesenta) sobre todo relacionados con el circo, que fueron el germen de su último libro: *Fenómenos de circo* (2011).

El título de *La sueñera* está basado en el comienzo del famoso poema de Borges “Fundación mítica de Buenos Aires: ¿Y fue por este río de sueñera y de barro/ que las proas vinieron a fundarme la patria?”. Como la misma Shua advierte, la palabra “sueñera” no significa soñadora, sino ganas de dormir, modorra según el Diccionario María Moliner. Y en este libro sus personajes, en un intento de llevar al límite “El sueño de la mariposa”, donde Chuang Tzu no sabe si es él el que sueña o la mariposa, constantemente sueñan o son soñados.

De esta manera, en *La sueñera* Shua homenajea a sus predecesores (Borges, Monterroso, Kafka) y a movimientos literarios como el surrealismo en el que los sueños tenían una gran importancia como fuente de inspiración alejándose del contexto social de la dictadura mediante textos experimentales en la línea de las vanguardias.

En cambio, en *Casa de geishas* sí se acerca a la realidad que la rodea examinando las representaciones que se hacen en nuestra sociedad de los géneros sexuales, pero también literarios, todos ellos objeto de compra y venta. Guillermo Siles afirma que “El texto viene a cuestionar el carácter arbitrario –sin embargo, necesario

²⁵⁶ BUCHANAN, Ronda: *Entrevista a Ana María Shua* [On-line]: [On-line]: <http://www.iacd.oas.org/Interamer/Interamerhtml/Shua/monoshua.htm>. (Consulta: 31 de octubre de 2012).

para el mercado- de las rotulaciones y de las asignaciones fijas en los ámbitos de la literatura y de la vida contemporáneas”²⁵⁷.

En 1984 publiqué *La sueñera*, mi primer libro de cuentos brevísimos. Ese libro tuvo pocos lectores, pero muy calificados, y recibió de ellos halagos y alabanzas. El entusiasmo de esos lectores fue lo que me decidió a volver a intentar el género. No sin cierto temor a decepcionarlos (también en literatura lo que se gana en experiencia se pierde en espontaneidad), me decidí a escribir *Casa de geishas*, que doy a conocer con la siguiente salvedad:

*Segundas partes nunca fueron buenas. Se abalanzaban cruelmente sobre las primeras, desgarrándolas en jirones, hasta obligarme a publicarlas también a ellas*²⁵⁸.

Cuenta con doscientos quince textos (divididos en tres partes: la inicial, sin título; una segunda, “Versiones”; y la última, “Otras posibilidades”). Sólo la primera parte se refiere a la Casa de geishas, una especie de casa de citas en el que ocurren hechos fantásticos y muy cotidianos al mismo tiempo. La segunda consiste en hacer varias versiones de elementos míticos y literarios de nuestra cultura (el Golem, la princesa y el sapo, la Cenicienta, los ermitaños...), y la tercera se basa en una libre digresión sobre los temas más variopintos, aunque tienen puntos de conexión con la primera parte. Aquí se cuestiona la muerte, la escritura, todo:

¡HUYAMOS!

¡Huyamos, los cazadores de letras est’n aquí!²⁵⁹

La *Casa de geishas* es un burdel en el que las geishas no son japonesas, ni siquiera mujeres ni travestis. No tienen ombligo, es decir, no son humanas. En esta parte del libro Shua reflexiona sobre lo prohibido y lo perverso, hace una recopilación de los deseos humanos, que frecuentemente rozan con lo prohibido o lo imposible. Los clientes eligen a una prostituta con guadaña antes que a una disfrazada de enfermera o

²⁵⁷ SILES, Guillermo: *El microrrelato hispanoamericano. La formación de un género en el siglo XX*, p. 239.

²⁵⁸ SHUA, Ana María: *Casa de geishas*, p. 7.

²⁵⁹ SHUA, Ana María: *Casa de geishas*, p. 114.

de monja, buscan la caricia perfecta que sólo puede dar una mano de ocho dedos (es decir, una araña), eligen a La Que No Está y, como su ausencia es innegociable, acaban aceptando a cualquier otra prostituta en su lugar. La imposibilidad de la realización de los deseos culmina con “La insaciable”:

LA INSACIABLE

A otra mujer la llaman La Insaciable, como si alguien, alguna vez, saciara algún deseo²⁶⁰.

Guillermo Siles concluye de la siguiente manera:

Las múltiples composiciones del libro intentan desenmascarar la convencionalidad del lenguaje, valiéndose de especulaciones y observaciones cáusticas, ambiguas, muchas de ellas caracterizadas por el humor absurdo, los giros picarescos, el doble sentido y las escansiones de un erotismo exótico y desopilante²⁶¹.

En cuanto a *Botánica del caos*, su título es bastante esclarecedor. La autora se propone hacer una clasificación (botánica) de lo inclasificable: el caos. El libro tiene once secciones, algunos de los títulos de éstas tienen relación directa con el nombre que compila los microrrelatos (Botánica del caos) como “Ejemplares raros”, “Acerca del tiempo” o “Caos” y otros semánticamente más alejados como “Noches árabes”, “Sueños” o “Literarias”.

Shua reconoce en la entrevista que le concedió a Rhonda Buchanan que las secciones en que divide su libro no son inamovibles, podrían hacerse agrupaciones distintas:

“En cuanto a relación entre las minificciones de *Botánica del caos*, desde el punto de vista temático no hay ninguna. Como siempre, todas las clasificaciones son posibles y todas son arbitrarias. De hecho, los textos están agrupados en doce secciones en las que sí hay unidad temática. Creo que el conjunto apunta a configurar una imagen de este mundo extraño en el que

²⁶⁰ SHUA, Ana María: *Casa de geishas*, p. 49.

²⁶¹ SILES, Guillermo: *El microrrelato hispanoamericano. La formación de un género en el siglo XX*, p. 242.

vivimos, fragmentario, veloz, cambiante, inesperado. Un intento más de extraer un modesto cosmos personal del caos de la experiencia”²⁶².

Aunque si observamos con detenimiento este intento de Shua por poner orden en el caos, podemos advertir incongruencias como que exista un microrrelato titulado Ejemplares raros que está recogido en la sección de “Diagnósticos” y no en la de “Ejemplares raros” o que el relato Dolor de cabeza II se encuentre en “Monstruos” y no en “Diagnósticos” como Dolor de cabeza I. Esto demuestra que dentro del caos aparente hay órdenes caóticos.

El prólogo está firmado por un tal Hermes Linneus, es decir, un dios mitológico (Hermes) y un naturalista famoso por haber puesto nombre a diferentes especies naturales (Lineo).

Raúl Brasca hace hincapié en la actualidad de este libro por la incertidumbre que lo caracteriza aunque al final haya un toque de esperanza:

“El conjunto de microcuentos de *Botánica del caos*, bajo el manto de amable juego de ingenio y liviandad humorística, guarda una seria concepción del mundo que tiene todas las características de nuestra época: la desconfianza de la realidad, la anulación de casi todas las certezas, cierto escepticismo sobre el futuro de un mundo que se agota, una chispa de esperanza en el poder redentor de lo poético”²⁶³.

En “Ejemplares raros”, Shua nos habla de un “desorden” (caos) sin atributos en el que mezcla los animales con vegetales: mujeres con raíces, plantas con fantasmas, hasta el punto de que algunos vegetales llegan a asumir nuestros defectos humanos convirtiéndose en hipocondríacos (“El olmo de mi hermana”, 21) o se personalizan llevando a cabo actividades humanas como asistir a un curso de jardinería (“Un curso muy útil”, 17).

²⁶² BUCHANAN, Ronda: *Entrevista a Ana María Shua*. [On-line]: <http://www.iacd.oas.org/Interamer/Interamerhtml/Shua/monoshua.htm>. (Consulta: 31 de octubre de 2012).

²⁶³ BRASCA, Raúl: “Este mundo, que es también el otro: acerca de Botánica del caos de Ana María Shua” en *Portal Educativo las Américas*. [On-line]: http://www.educoea.org/Portal/bdigital/contenido/interamer/interamer_70/ens5_5/caos.aspx (Consulta: 26 de septiembre de 2012).

En “Acerca del tiempo”, la segunda parte del libro, la autora toma una proverbial anécdota sobre la puntualidad paranoica de Kant y con ella demuestra la relatividad del tiempo, que para ella es totalmente subjetivo:

PUNTUALIDAD DE LOS FILÓSOFOS I

El profesor Kant es tan regular en sus costumbres que cada día esperamos su paso para poner en hora nuestros relojes. Cruza la calle siempre por esta esquina a las cuatro en punto de la tarde. El resto del universo, en cambio, es irregular, confuso, impredecible. A las cuatro en punto de la tarde a veces brilla un sol violento y a veces es de noche. Hay días en que recién acabamos de cenar y otros en que las cuatro de la tarde llegan inmediatamente después del desayuno. Los peores son esos días de infierno en que las cuatro en punto vuelven una y otra vez, casi a cada momento. Imagínese usted en qué horrible caos viviríamos si no nos informara el profesor Kant, con su paso regular y confiable, cuando están empezando a ser otra vez esas veleidosas cuatro de la tarde²⁶⁴.

La subjetividad temporal se mezcla con poesía en “Puntualidad de los filósofos V”, que acaba así: “Desde que Kant ha muerto, toda certeza es precaria, a cada instante todas las horas son posibles. Y más de una vez se concentran simultáneamente varias en un solo momento vertiginoso y eterno del que salimos maltrechos, con los relojes mustios, desvaídos” (38).

La reflexión sobre el tiempo lleva a Shua a relatar la historia de un relojero que roba piezas de los relojes que arregla para vivir más tiempo (“Lo que faltaba”, 41) y a condenar a Kant al paraíso “donde el tiempo no existe, donde a nadie le importa qué hora es, donde el concepto mismo de las horas ha sido abolido porque nadie desea, porque nadie espera nada” (“Puntualidad de los filósofos VI”, 40), revirtiendo con ello la convención de que lo malo es el infierno y lo bueno el paraíso.

La idea de Paraíso sigue siendo cuestionada en la tercera parte “De dioses y demonios”: puede que alguien esté allí sin saberlo mientras ve su programa de televisión favorito (“El día del juicio final”, 46) o, todo lo contrario, puede que estemos

²⁶⁴ SHUA, Ana María: *Botánica del caos*, p. 29.

en el infierno: “nadie ha logrado probar que el Infierno no sea aquí y ahora, en este mundo” (“Samael y el hombre”, 51).

En “Diagnósticos” juega con la memoria, las enfermedades y habla de una pandemia cuyo desenlace siempre es fatal: la vida (“Así es la vida”, 66). Apela directamente al lector en “Avances de la cirugía moderna” (70) diciéndole no puede imaginar lo que era antes el libro que tiene en las manos y lleva al extremo el tópico de intercambiar enfermedades en una sala de espera en la que los pacientes lo hacen literalmente (“Información útil”, 84).

En “Sueños” vuelve a tratar el tema que dio nombre a su primer libro de microrrelatos *La sueñera*, aunque muchos de sus sueños son más pesadillas que otra cosa y la mayoría tratan de la muerte: “Te dije que leyeras el Libro Tibetano de los Muertos antes de morir, no antes de dormir” (“A causa de tu error”, 135).

Más interesante es la sección de “Literarias” en la que habla de Boccaccio, Apollinaire, Borges, la persona en la que se narra, la verosimilitud de las historias en “La ardilla verosímil”, que termina así: “Usted no se sorprenderá en absoluto si le cuento que el amigo de la ardilla se enriquece rápidamente con sus inversiones. Pero yo sí estoy sorprendida. No dejo de preguntarme por qué usted está tan dispuesto a creer, sin un instante de duda, que una ardilla pueda entender conversaciones claves acerca de las oscilaciones de la Bolsa”²⁶⁵.

En “Artesanía de la magia” retoma otras de sus constantes como la muerte y el infierno. Esto puede comprobarse en el final de “El insuperable arte de Ma Liang”:

Para superar el arte de Ma Liang, Occidente inventó la fotografía y después el cine, donde sobreviven los muertos repitiendo una y otra vez los mismos actos, como en cualquier otro infierno. (195)

Raúl Brasca resalta las fuentes de los microcuentos de *Botánica del caos*:

²⁶⁵ SHUA, Ana María: *Botánica del caos*, p. 156.

“Desde la Biblia, el Corán y las Mil y una noches, hasta el Borges de “El milagro secreto,” historias confinadas en la zona de la memoria permanente y también algunas en la del aparente olvido, acuden al llamado de los microcuentos de Shua, sólo para permitir o completar una posibilidad de sentido. Siempre una inversión, una superposición o una vuelta de tuerca, recrean la anécdota clásica, que se lee a trasluz de, casi siempre, dos filtros: el del humor y el de la reescritura”²⁶⁶.

El mundo de *Botánica del caos* nos planta de bruces ante una realidad que no ofrece ninguna certeza y qué mejor modo de hacerlo que mediante microrrelatos que ofrecen fragmentos de realidad que nunca podrá ser completa. Brasca lo sintetiza así:

Fuertemente mediatizadas en cuanto a lo que cuentan, las breves narraciones de *Botánica del caos*, reproducen literariamente una vivencia singular de lo que llamamos realidad. Se han caído las esencias universales, el cielo impoluto, la inexorabilidad de las causas y los efectos. Detrás de las ruinas se vislumbra el innumerable desorden²⁶⁷.

Y detrás del desorden llega Shua a desmontarlo todo, hasta el lenguaje. Siles lo ve de la siguiente manera:

El orden aparente se desdibuja al comprobar en el interior de los textos la persistencia del caos a través de las mezclas, de las hibridaciones entre especies pertenecientes a diferentes reinos. A lo largo de las series acontecen relaciones de contigüidad entre el paraíso y el infierno, se produce la alteración del tiempo, la abolición de las leyes de la causalidad, la coexistencia de humanos con fantasmas vegetales, monstruos, dioses, magos y otras entidades, además de sucesos asombrosos, algunos vinculados con nuevos descubrimientos y avances científicos²⁶⁸.

Temporada de fantasmas también aborda el microrrelato. De hecho, su prólogo, titulado igual que el libro, no es más que la definición del género. *Temporada de fantasmas* se divide en nueve secciones en las que se repiten las inquietudes que Shua viene mostrando en sus anteriores libros de relatos: la metaliteratura (“Misterios de la ficción”), la divinidad (“Capricho divino”), la medicina (“Enfermedades”), las

²⁶⁶ BRASCA, Raúl: “Este mundo, que también es el otro: acerca de Botánica del caos de Ana María Shua” en Portal Educativo las Américas [On-line]: http://www.educoea.org/Portal/bdigital/contenido/interamer/interamer_70/ens5_5/caos.aspx (Consulta: 26 de septiembre de 2012).

²⁶⁷ BRASCA, Raúl: *Ibíd.*

²⁶⁸ SILES, Guillermo: *El microrrelato hispanoamericano. La formación de un género en el siglo XX*, p 269.

diferentes culturas (“Otros pueblos, otros mitos”), los sueños (“Dormir, soñar”), el caos (“El desorden sobrenatural de las cosas”), etc.

Algunos de los cuentos ya habían sido publicados en *Botánica del Caos*, todos los que aparecen en el índice seguidos de una B entre paréntesis, lo cual refuerza la tesis de que sus intereses temáticos se mantienen constantes.

En la sección titulada “En pareja” habla sobre diferentes tipos de relaciones haciendo uso de su habitual sentido del humor. Por ejemplo, en “Triángulo amoroso” (17) convierte la situación “A ama a B que ama a C” en un problema de matemáticas y en “Elefantes marinos” (12) estos animales se ríen de los científicos que los observan copular porque los hombres no tienen hueso peneal.

En “Capricho divino” hay varias versiones de “Creación” en las que Shua especula sobre cómo fue creado el mundo: una maqueta con la que se engañó a los inversores (“Creación I: La construcción del universo”, 49) un trabajo conjunto de los diferentes dioses (“Creación III: Trabajo en equipo”, 55) o el juego de un niño-dios (“Creación V: Lo que ha hecho el niño”, 61).

En suma, nuestra autora continúa en *Temporada de fantasmas* con las mismas inquietudes que la movieron a escribir sus primeros libros de cuentos brevísimos y que pueden notarse si los analizamos temáticamente.

La autora reivindica la estética del intersticio, la capacidad de sus cuentos para evocar más que crear y, al mismo tiempo, nos advierte de que, al igual que no todo el mundo es capaz de ver a los fantasmas, no todos los lectores serán capaces de penetrar en sus microficciones, cuyo significado a veces es difícil de percibir porque están inmersas en un mundo que sobrepasa las leyes de la lógica.

Así habla el crítico Lagmanovich de Ana María Shua:

La palabra “intertextualidad”, una de sus claves, es insuficiente para referirnos a la riqueza casi inagotable de lecturas que pueden encontrarse en

estos textos, que están entre los mejores que se hayan compuesto en lengua castellana²⁶⁹.

Pablo Urbanyi (1939) aúna su obra de ficción a los trabajos de periodista y profesor. Nació en Hungría, pero desde pequeño fue argentino de adopción. Algunos de sus títulos son: *Silver* (1994) y *Un héroe de nuestro tiempo* (2004). Su página web es: <http://gema.com.ar/urbanyi/>. Leamos un microrrelato de su cosecha:

LA PAZ

Por fin, luego de años de practicar yoga, de comer sólo vegetales o comida macrobiótica, de estudiar budismo y sufismo, psicoanalizarse durante una década, la paz infinita que anheló durante toda su vida descendió sobre él; sin embargo, nunca se enteraría ni lo disfrutaría²⁷⁰.

Luisa Valenzuela (1938), hija de la genial escritora Luisa Mercedes Levinson que llegó a escribir un cuento con Borges, reparte los textos breves por toda su obra; en este sentido, destacaríamos dos libros suyos: *Aquí pasan cosas raras* (1975) y *Libro que no muerde* (1980).

Aquí pasan cosas raras fue escrito en un mes fruto de una apuesta con su hija y se gestó en los cafés de Buenos Aires en una época de censura y miedo; de ahí que el ambiente del libro sea angustioso y que los textos traten de mendigos que recuperan los zapatos de los muertos porque las ropas están inservibles después de las torturas, de niñas que conjugan el verbo matar de una forma inquietante o de carteristas que actúan en el autobús. Este último argumento es el de "Visión de reajo", que pone en entredicho los papeles de acosador-acosada y ladrón-ladrona, recordándonos al microrrelato de Cortázar titulado "Cortísimo metraje":

VISIÓN DE REOJO

La verdá, la verdá, me plantó la mano en el culo y yo estaba ya a punto de pegarle cuatro gritos cuando el colectivo pasó frente a una iglesia y lo vi

²⁶⁹ LAGMANOVICH, David: *El microrrelato. Teoría e historia*, p. 305.

²⁷⁰ NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (Ed.): *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, p. 402.

persignarse. Buen muchacho después de todo, me dije. Quizá no lo esté haciendo a propósito o quizá su mano derecha ignore lo que su izquierda hace. Traté de correrme al interior del coche -porque una cosa es justificar y otra muy distinta es dejarse manosear- pero cada vez subían más pasajeros y no había forma. Mis esguinces sólo sirvieron para que él meta mejor la mano y hasta me acaricie. Yo me movía nerviosa. El también. Pasamos frente a otra iglesia pero ni se dio cuenta y se llevó la mano a la cara sólo para secarse el sudor. Yo lo empecé a mirar de reajo haciéndome la disimulada, no fuera a creer que me estaba gustando. Imposible correrme y eso que me sacudía. Decidí entonces tomarme la revancha y a mi vez le planté la mano en el culo a él. Pocas cuadras después una oleada de gente me sacó de su lado a empujones. Los que bajaban me arrancaron del colectivo y ahora lamento haberlo perdido así de golpe porque en su billetera sólo había 7.400 pesos de los viejos y más hubiera podido sacarle en un encuentro a solas. Parecía cariñoso. Y muy desprendido²⁷¹.

Libro que no muerde surgió de escritos de diferentes cuadernos que la autora recopiló a la hora de partir hacia el exilio. Valenzuela considera los microrrelatos como una narrativa de cambio y destaca su poder de sugerencia. Ella empezó a cultivarla en los años 60 cuando hacía un programa de radio y poco tiempo después ganó con "Visión de reajo" la sexta edición del "Concurso Internacional de Cuento Brevísimos" de *El Cuento*, la famosa revista mexicana. Y, debido al éxito del género hizo una selección de sus textos en 2004 bajo el título *Brevs. Microrrelatos completos hasta hoy*.

En 2008 se publicaron en España dos libros suyos: *Tres por cinco*, (cuentos, editorial Páginas de Espuma) y *Juego de Villanos* (microrrelatos, Thule Editores).

Luisa Valenzuela en *ABC de las microfábulas* (2009) conjuga microrrelatos compuestos mayoritariamente por una sola palabra siguiendo las del abecedario con ilustraciones de Rufino de Mingo. Los textos acaban siempre con una moraleja que les da un toque humorístico como por ejemplo:

Z

En Zárate, Zoila la zorrina zurda zapatea en el Zoo. ¡Zas! Zarrapastrosas, las zonzas zarigüellas la zamarrean. Zoila zambúllase a zarpazos en la zanja, las zarigüellas zarpan y Zoila se alza danzando la zarzuela.

²⁷¹ *Ibíd.*, p. 220.

Un zíngaro de la zona, zalamero, zafado y zoófito, se zuncha con la zorrina. La zangolotea en una zamba. La zorrina no rezuma sus zumos zahirientes con el zíngaro, y hasta el zorzal zumba su zambomba zanjando la zaramabnda.

Moraleja

Amor con amor se paga, aun entre las especies más diversas²⁷².

Guillermo Siles piensa que el relato es muy sugerente porque con pocos recursos consigue unos resultados eficaces que incluso podrían estar poniendo en cuestión los bestiarios:

Otro recorrido de lectura nos induce a pensar el texto como respuesta irónica a los bestiarios, a la serie de libros sobre seres imaginarios o monstruosos, utilizados desde los albores de la literatura de occidente con fines didácticos, en ciertos casos como punto de referencia para cuestionar la racionalidad del hombre, al enfrentarlo con su propia estupidez²⁷³.

El lenguaje es el protagonista también en el caso de “Escribir”:

ESCRIBIR

Escribir escribir y escribir sin ton ni son es ejercicio de ablande. En cambio el psicoanálisis no, el psicoanálisis es ejercicio de hablande²⁷⁴.

En “La cosa” los personajes no tienen nombre, de tal forma que cualquier lector pueda identificarse con ellos. Valenzuela intenta cuestionar los roles tradicionales en la relación amorosa (hombre activo, es decir, sujeto y mujer pasiva, o sea, objeto) y juega con la ambigüedad de una expresión cuyo referente puede ser cualquiera como “la cosa”:

LA COSA

Él, que pasaremos a llamar el sujeto, y quien estas líneas escribe (perteneciente al sexo femenino) que como es natural llamaremos el objeto, se encontraron una noche cualquiera y así empezó la cosa. Por un lado porque la noche es ideal para comienzos y por otro porque la cosa siempre flota en el aire

²⁷² VALENZUELA, Luisa: *ABC de las microfabulas*, Z.

²⁷³ SILES, Guillermo: *El microrrelato hispanoamericano. La formación de un género en el siglo XX*, p 196.

²⁷⁴ LAGMANOVICH, David: *El microrrelato. Teoría e historia*, p. 62.

y basta que dos miradas se crucen para que el puente sea tendido y los abismos franqueados.

Había un mundo de gente pero ella descubrió esos ojos azules que quizá —con un poco de suerte— se detenían en ella. Ojos radiantes, ojos como alfileres que la clavaron contra la pared y la hicieron objeto —objeto de palabras abusivas, objeto del comentario crítico de los otros que notaron la velocidad con la que aceptó al desconocido—. Fue ella un objeto que no objetó para nada, hay que reconocerlo, hasta el punto que pocas horas más tarde estaba en la horizontal permitiendo que la metáfora se hiciera carne en ella. Carne dentro de su carne, lo de siempre.

La cosa empezó a funcionar con el movimiento de vaivén del sujeto que era de lo más proclive. El objeto asumió de inmediato —casi instantáneamente— la inobjetable actitud mal llamada pasiva que resulta ser de lo más activa, recibiente. Deslizamiento de sujeto y objeto en el mismo sentido, confundidos si se nos permite la paradoja²⁷⁵.

Orlando Enrique Van Bredam (1952) tiene a su cargo las cátedras de Teoría Literaria y Literatura Iberoamericana en la Universidad Nacional de Formosa. Ha abordado el cuento, la poesía, la novela breve, el ensayo y el teatro. Sus obras de narrativa breve son: *Fabulaciones* (cuentos, 1989), *Simulacros* (cuentos, 1991), *La vida te cambia los planes* (minificciones, 1994), *Las armas que carga el diablo* (minificciones, 1996). Su blog se llama *Colgado de los tobillos* (<http://colgadodelostobillos.blogspot.com/>).

El siguiente texto, de *La vida te cambia los planes*, adopta el esquema de la fábula para ironizar el papel de los críticos hacia los artistas que logran hacer algo diferente y es rematado con un final sorpresivo:

FÁBULA DE ARTISTAS

Lo cierto es que el gato, con mucha paciencia, aprendió a ladrar. Ladraba con fuerza, con eficacia de perro adulto. Tanto ladró que se olvidó de sus maullidos. Entonces, las opiniones se dividieron entre quienes sostenían que se trataba de un gato falso y quienes, por el contrario, aseguraban que era un perro apócrifo. Nadie tenía en cuenta su virtuosismo, el estudiado empeño que exhibía cada vez que quería soltar un ladrido. Lo peor, sobrevino cuando los demás gatos lo tildaron de traidor, cobarde, obsecuente, cipayo, etc. El mismo rechazo

²⁷⁵ EPPLÉ, Juan Armando: *Brevísima relación. Nueva antología del microcuento hispanoamericano*, p. 86.

obtuvo de los perros, para quienes era un vulgar imitador, un alcahuete, un arribista, un desarraigado, etc.

Con pesadumbre de artista postergado y vagando sin sentido, el gato llegó un día hasta mi casa. Poco nos bastó para comprendernos. Y decidimos vivir juntos, aunque ustedes no lo crean. Le conté mi drama: nadie quiere saber nada con un perro fino, delicado, que sólo emite maullidos de gato²⁷⁶.

El tema literario también está presente en “Secta literaria”, texto cuya construcción se basa en la idea del triunfo *post mortem* de numerosos artistas escrito con el tono irónico propio de Van Bredam que es capaz de ver la relación entre las sectas satánicas y los poetas y que incluimos en la antología de microrrelatos.

Javier Villafañe (1909- 1996). Fue poeta, escritor y titiritero. Con su carreta “La Andariega” viajó por Argentina y varios países americanos realizando funciones de títeres. Tuvo problemas con la dictadura militar que retiró de la circulación su libro *Don Juan el Zorro*. Entonces emigró a Venezuela donde funda un Taller de Títeres. En 1978 recorrió el camino de Don Quijote a través de La Mancha con un teatro ambulante. En 1984 volvió a vivir en Argentina.

Autor prolífico de literatura infantil, con respecto al microrrelato destacamos su libro *Los viejos y las apuestas* en que todos los textos tratan sobre ancianos.

LA NOVIA DEL ANCIANO

Todas las noches el anciano les contaba cuentos a los nietos. El cuento que más les gustaba era el de la novia del abuelo, cuando el abuelo tenía doce años y paseaba en bicicleta con su novia. Comenzaba así: “Ella era suave y hermosa. La cabellera larga y los ojos redondos y luminosos como los mirasoles. Andaba siempre en bicicleta.”

Una noche lo interrumpió Luis, el menor de los nietos:

—Abuelo, no cuente cómo murió esa tarde porque hoy vino a buscarme en bicicleta cuando salía de la escuela.

²⁷⁶ VAN BREDAM, Orlando Enrique: *Breves, no tan breves*. [On-line]: <http://brevesnotanbreves.blogspot.com/search/label/Orlandomicrorrelato20Vanmicrorrelato20Bredam>. (Consulta: 22 de noviembre de 2012).

—Abuelo —dijo Irene—, esta mañana dejó la bicicleta apoyada en un árbol y jugó con nosotros en el patio. Me escondí detrás de sus cabellos y nadie me vio.

—Abuelo —dijo Esteban—, tiene los ojos tan grandes que aprendí a nadar en sus ojos.

—Abuelo —dijo Claudia—, ella lo está esperando.

Y con una tijera le cortó la barba, la quemó con la llama de un fósforo y en el humo apareció una bicicleta. El abuelo bajó las escaleras pedaleando y cuando llegó a la calle se encontró con su novia.

Los nietos los vieron irse en bicicleta²⁷⁷.

EL VIEJO TITIRITERO Y LA MUERTE

Salió de su casa con el teatro al hombro. Iba silbando como todos los domingos y en el camino lo atajó la Muerte. Entonces, el titiritero sacó del bolsillo un títere casi tan viejo como él. Era el Anunciador. Lo calzó en la mano derecha —su acostumbrado cuerpo, su piel— y con la voz del Anunciador le dijo a la Muerte:

—Respetable señora, le ruego espere unos minutos. Él —y señaló al titiritero— jamás llegó tarde a hacer un espectáculo y quiere justificarse. ¿Comprende?

La Muerte dio un paso atrás.

El viejo titiritero guardó el títere en el bolsillo. Cruzó la calle. En la esquina había un teléfono público. Metió una moneda en la ranura, marcó un número y dijo:

—Habla el titiritero para disculparse. Hoy no puede hacer la función.

Volvió a cruzar la calle con el teatro al hombro. Sabía quién lo estaba esperando en la vereda de enfrente²⁷⁸.

EL ANCIANO VIAJERO

Toda mi vida fue buscar el lugar donde quería morir. Aún sigo viajando²⁷⁹.

Fabián Vique (1966), profesor de Lengua española y Literatura nacido en Buenos Aires, que actualmente vive y trabaja en Serbia. Ha publicado tres libros de microrrelatos: *La colección de minilibros. Minicuentos* (1994); *Con las palabras contadas* (2003) y *La vida misma y otras minificciones* (2007) y uno de cuentos: *La*

²⁷⁷ VILLAFANE, Javier: *Imaginaria*. [On-line]: <http://www.imaginaria.com.ar/03/8/ancianos.htm>. (Consulta: 22 de noviembre de 2012).

²⁷⁸ VILLAFANE, Javier: *Ibíd.*

²⁷⁹ VILLAFANE, Javier: *Ibíd.*

tierra de los desorientados (2008). Podemos leer textos suyos en el blog *De las aves que vuelan me gusta el chanco*: <http://delasavesquevuelan.blogspot.com/>.

DESPUÉS DEL JUICIO

Después del Juicio Final, el viaje al Cielo y al Infierno se hace en contingentes, de acuerdo a ocupaciones, afinidades, aficiones, y otras normas de agrupación. En un minibús van los ex jurados de concursos de microcuentos. Como han salido airoso del interrogatorio, van cantando, contando historias, felices de tener la eternidad por delante. Al llegar a Destino, son ingresados a un inmenso salón blanco, alumbrado por el Sol. Los recibe Dios en persona, con una amplia sonrisa bordada por su larga barba. Y dice Dios: Pero si aquí llegan mis queridos miembros del Jurado, ¿cómo la lleváis, amigos? Como os han contado en el Juicio, habéis sido bondadosos en vida. Habéis dado sobradas pruebas de generosidad, de amistad, de amplitud de miras y de otras muchas humanas cualidades. Habéis actuado con probidad, con sinceridad, con total honestidad.

Sin embargo, amigos, no se os ha anunciado que habéis cometido un pecadillo: una especial y obsesiva predilección por los finales sorpresivos, y sabido es (aquí se sabe), que el final sorpresivo está más cerca del vicio que de la virtud. Más cerca del engaño que de la iluminación. Quizá no lo veáis así, y lo respeto, la literatura es materia opinable. Pero aquí la Ley es una sola: darle a cada quien su propia medicina. Por eso debo deciros, mis queridos miembros del jurado, que no soy Dios, soy Satanás²⁸⁰.

Juan Rodolfo Wilcock (1919-1978), amigo de Borges y de Bioy, se exilió de Argentina en la década de 1950 y dejó de escribir en castellano para hacerlo en italiano. A pesar de haberse decantado por otro idioma en *Hechos inquietantes* o *El libro de los monstruos* comparte las preocupaciones de los escritores latinoamericanos contemporáneos.

EL ÁNGEL

El ángel Elzevar está desocupado, lo único que sabe hacer es llevar mensajes pero ya no hay más mensajes que llevar, y entonces el ángel da vueltas revisando en la basura del gran basurero municipal en busca de restos de comida y sobras de fruta: algo tiene que comer. De noche, hizo la prueba de recorrer la orilla del río en calidad de prostituto todo servicio, y de hecho sabe hacer muchas cosas y su condición angélica lo exime de **cualquier escrúpulo moral**; pero la mayoría de las veces el encuentro termina mal, por ejemplo cuando el

²⁸⁰ VIQUE, Fabián: *La nave de los locos*. [On-line]: <http://nalocos.blogspot.com/2008/11/fabin-vique.html>. (Consulta: 22 de noviembre de 2012).

cliente, antes o después, descubre que Elzevar no tiene sexo: por lo que parece, en ciertas ocupaciones el sexo es particularmente requerido, e incluso indispensable. Para aplacar al desilusionado cliente, Elzevar le muestra un poco cómo vuela, primero a la derecha, después a la izquierda, después le pasa sobre la cabeza y le desordena los cabellos como una brisa ligera; pero los clientes de la orilla del río exigen algo más concreto que una normal exhibición de levitación; uno le mordió el tobillo en pleno vuelo, otro calvo con peluca lo llamó sodomita y un tercero lo denunció a la policía, basándose en un artículo del Código Penal que prohíbe exaltar la seducción y otros dos artículos del Código de Navegación Aérea relativos al vuelo urbano sin documentos. Después de lo cual Elzevar tuvo que mudarse a otro recodo del río, peligrosamente frecuentado por familias y pescadores con cañas, incluso de noche.

Estos inconvenientes, natural consecuencia de su desocupación temporaria, no pueden realmente preocupar a un ángel. Para comenzar los ángeles son inmortales, y son pocos los mortales que pueden decir lo mismo. En cuanto a la falta de mensajes, un día u otro tendrá que terminar. Nuevos emisores se están alistando, y los potenciales receptores por cierto no escasean. Ya en el pasado le sucedió estar sin trabajo por períodos más o menos largos, sin hacer nada. Basura de comer nunca le ha faltado; es verdad que la prostitución angélica ya no es lo que era, pero de cualquier forma, hasta que esté listo el nuevo mensaje, hay que seguir en contacto con los hombres. Mientras tanto Elzevar siempre puede encontrar trabajo en un circo, en tanto lamentablemente muchas cosas cambiaron desde que existe la televisión. Si el Gran Silencio durase mucho, otros caminos interesantes y poco recorridos se le abren: por ejemplo el cine underground, la aplicación de antiparasitarios, la manutención de computadoras, la limpieza de ascensores y los desfiles masculinos de moda²⁸¹.

Saúl Yurkievich (1931-2005) fue un poeta y además un gran crítico literario. Su primer poemario *Volanda Linde Lumbre* (1961), ya daba idea de su calidad como creador, que se vería reconfirmada en *Ciruela la loculita* (1965), *Cuerpos* (1965), *Berenjenal y merodeo* (1966), *Fricciones* (1969), *Retener sin detener* (1973), *Riobomba* (1978), *Acaso acoso* (1982), *El trasver* (1988), *Vaivén* (1988) y *El sentimiento del sentido* (2000). En el campo del microrrelato escribió un solo volumen titulado *Trampantojos* (1985) dedicado a Julio Cortázar en el que también escribe textos más largos.

Sus microrrelatos son frecuentemente casi reflexiones muy cercanas a la poesía (mujeres que observan un atardecer en “Víspera”, un hombre con la cara desnuda

²⁸¹ WILCOCK, Juan Rodolfo: “El ángel” en *Ciudad Seva* [On-line]: <http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/esp/wilcock/angel.htm>. (Consulta: 22 de noviembre de 2012).

rodeado por individuos con máscara en “Mascarada”) o juegos (un texto que el lector debe leer con los pulmones llenos y de corrido en “Sin puntuación” u otro con hipérbatos que dificultan su comprensión en “No es el único”).

Citamos aquí un microrrelato que nos remite a la metáfora de la vida como un juego y que linda con el aforismo ya que no sabemos nada del personaje y a pesar de que esté narrado esté en primera persona, todos nos podemos sentir identificados:

ME OBLIGAN A JUGAR

Me obligan a jugar. No sé las reglas. Tiro la carta más alta.
Todo consiste en prolongar la partida. Siempre se pierde²⁸².

INSENSATEZ

Y le dice que si es así no hay válgame dios. Ese válgame no vale; valen otros; válgame pez y válgame remolacha. Lo que a él le parece extremo no llega a tal. Recurramos entonces a términos medios. Este zutano no entiende razones. Apela al diablo, quien viene con gusto y lo infatua. ¿Para qué dios o sus santos secuaces? Tú mismo te bastas. Valga yo, valga yo, clama el incauto. Y lo parte un rayo²⁸³.

Olga Zamboni (1938) es profesora de Castellano, Literatura y Latín. Ha publicado libros de poemas, por ejemplo *Latitudes* (1980) y cuentos cortos como *Tintacuentos* (1988). Hemos elegido un texto inspirado en el famoso cuento de Cortázar que se titula igual que este microrrelato:

LEJANA

Alina juntó a sus Reyes y se fue con ellos a Budapest.
En un puente sobre el Danubio se reconoció en la anciana mendiga.
Lejana, tuvo frío.
Y justo allí la encontró Cortázar, en un cuento²⁸⁴.

²⁸² YURKIEVICH, Saúl: *Trampantojos*, p.74.

²⁸³ YURKIEVICH, Saúl: *Trampantojos*, p.40.

²⁸⁴ ZAMBONI, Olga: *Colgado de los tobillos*. [On-line]: <http://colgadodelostobillos.blogspot.com/2008/11/brevsimos-de-olga-zamboni.html>. (Consulta: 22 de noviembre de 2012).

TERCERA PARTE:

**INTERTEXTUALIDAD Y
METALITERATURA**

1 INTERTEXTUALIDAD LITERARIA Y METALITERATURA

No puede haber escritura vigorosa y canónica
sin el proceso de influencia literaria.

Harold Bloom

Lauro Zavala reconoce la importancia de la intertextualidad desde el nacimiento como género del microrrelato, que él llama minificción: “La minificción nace como una forma de relectura de los demás géneros. Su estructura es siempre híbrida, y tiende a la metaficción y a una intertextualidad galopante”²⁸⁵.

El crítico David Roas señala la intertextualidad como característica del microrrelato aunque sostiene que también resulta frecuentemente usada en el cuento, ya que en los dos cumple una misma función:

La intertextualidad tiene la misma función estructural y temática en el cuento y en el microrrelato: ahorra espacio textual (el lector ya conoce ciertos elementos que no hay que narrar) y, al mismo tiempo, plantea una desacralización paródica del pasado, un efecto válido también para otras reelaboraciones modernas y posmodernas de formas narrativas hiperbreves tradicionales como la fábula y el bestiario²⁸⁶.

Al hablar de las relaciones entre textos resulta inevitable recordar a Genette, que en su libro *Palimpsestos*, estudia lo que primero llama *paratextualidad* y después *transtextualidad*, que le parece más adecuado puesto que alude a la “transcendencia” y que define como “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos”²⁸⁷.

²⁸⁵ ZAVALA, Lauro: “Para analizar la minificción” en CÁCERES MILNES, Andrés y MORALES PIÑA, Eddie: *Asedios a una nueva categoría textual: el microrrelato*, p. 173.

²⁸⁶ ROAS, David: “El microrrelato y la teoría de los géneros” en ANDRES-SUÁREZ, Irene y RIVAS, Antonio: *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, p. 55.

²⁸⁷ GENETTE, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, pp. 9-10.

Genette aísla cinco tipos de relaciones transtextuales: la *intertextualidad* (que define como “la presencia efectiva de un texto en otro”²⁸⁸ dentro de la que engloba la cita, el plagio y la alusión), la relación de la obra con su *paratexto* (título, prólogos, manuscritos previos, ilustraciones, etc.), la *metatextualidad* (el comentario en una obra acerca de otra incluso sin nombrarla, supone una relación crítica con la obra), la *architextualidad* (relación entre la obra en cuestión y los géneros y subgéneros producto de la historia de la literatura, suele ir explícita en títulos o subtítulos) y la relación que más le interesa es la *hipertextualidad*: la derivación de un texto de segundo grado de otro originario siendo los dos textos literarios.

Genette lo define de la siguiente manera: “Llamo, pues, hipertexto a todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple (diremos en adelante transformación sin más) o por transformación indirecta, diremos imitación”²⁸⁹. La imitación le parece una operación mucho más compleja que la transformación: “la imitación es también una transformación, pero mediante un procedimiento más complejo, pues –para decirlo de una manera muy breve- exige la constitución previa de un modelo de competencia genérica [...] capaz de engendrar un número indefinido de performances miméticas”²⁹⁰.

Así que, cuando analizamos un microrrelato en el que hay mezcla de géneros, se debe, en muchas ocasiones, a que es un hipertexto que deriva por transformación indirecta de un hipotexto.

Genette afirma que los géneros oficialmente hipertextuales serían la parodia, el travestimiento y el pastiche.

²⁸⁸ GENETTE, Gerard. *Ibíd.*, p. 10.

²⁸⁹ GENETTE, Gerard. *Ibíd.*, p. 17.

²⁹⁰ GENETTE, Gerard. *Ibíd.*, p. 15.

La forma más rigurosa de la parodia, o *parodia mínima*, consiste en retomar literalmente un texto conocido para darle una significación nueva, jugando si hace falta y tanto como sea posible con las palabras [...]. La parodia más elegante, por ser la más económica no es, pues, otra cosa que una cita desviada de su sentido, o simplemente de su contexto o nivel de dignidad²⁹¹.

Frecuentemente esta transformación es paródica. Genette resalta que “la parodia literaria se realiza preferentemente sobre textos breves (y, claro está, lo bastante conocidos para que el efecto sea perceptible”²⁹², aunque no debemos olvidar que el efecto paródico depende del grado de competencia del lector, puesto que si éste no conoce el hipotexto no podrá identificar la parodia que el autor pretende llevar a cabo. Suele llevarse a cabo sobre versos sacados de su contexto, proverbios o frases históricas.

Este autor propone un cuadro para explicar su clasificación de la hipertextualidad²⁹³:

<i>régimen</i> <i>relación</i>	lúdico	satírico	serio
transformación	PARODIA	TRAVESTIMIENTO	TRANSPOSICIÓN
imitación	PASTICHE	IMITACIÓN SATÍRICA	IMITACIÓN SERIA

Genette explica la elección terminológica de la siguiente manera:

Así pues, propongo (re)bautizar *parodia* la desviación de texto por medio de un mínimo de transformación tipo *Chapelain décoiffé*; *travestimiento*, la transformación estilística con función degradante, tipo *Virgile travesti*; *imitación satírica* [*charge*] (y no parodia, como en páginas anteriores el pastiche satírico [...]) y simplemente *pastiche* la imitación de un estilo sin función satírica.

Intentaremos ilustrar las categorías propuestas por Genette con ejemplos de microrrelatos. Veamos primero un texto que nos sirve para comprender a qué se refiere

²⁹¹ GENETTE, Gerard. *Ibid.*, p. 27.

²⁹² *Ibid.*, p. 45.

²⁹³ GENETTE, Gerard. *Ibid.*, p. 41.

con parodia, que para Genette ha de tener una función lúdica. Sólo un lector que reconozca la contextualización habitual de la expresión “pan y circo” puede entender el siguiente texto del argentino Eugenio Mandrini:

FIESTA COMPLETA

Y llovieron panes sobre el circo²⁹⁴.

El propio Genette nos explica cómo funciona la segunda de sus categorías, el travestimiento burlesco: “reescribe un texto noble conservando su ‘acción’, es decir, a la vez su contenido fundamental y su movimiento (en términos retóricos, su *invención* y su *disposición*), pero imponiéndole una *elocución* muy diferente, es decir, otro ‘estilo’”²⁹⁵.

Veamos un ejemplo de Marco Denevi:

ESCENAS SIN PÚBLICO

Nadie oye, porque las novelas terminan demasiado pronto o porque los telones se apresuran a descender, nadie oye los gritos de Emma Bovary a su marido:

—No te des esos aires de mártir, de alma honrada, de esposo sacrificado. Si yo no me hubiese hecho la loca yéndome por ahí con otros hombres, no habrías tenido la menor oportunidad de mostrarte abnegado. Habrían salido a relucir tus propias infidelidades. Tu buena reputación depende de mi mala reputación. Entonces ¿basta de poner conmigo esa cara de buena persona! Me la debes a mí²⁹⁶.

Genette considera que el travestimiento implica al pastiche, ya que supone un cambio de estilo en cuanto al texto original, pero no todo pastiche conlleva algún tipo de travestimiento. La obra de Raymond Queneau *Exercices de style* sería una conjugación de pastiche (utiliza diferentes estilos) y parodia (variaciones sobre un tema). El libro ofrece varias versiones sobre un asunto cotidiano como un viaje en autobús y lo interesante de él son las diferentes maneras de contarlo.

²⁹⁴ LAGMANOVICH, David: *El microrrelato. Teoría e historia*, p. 78.

²⁹⁵ GENETTE, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, p. 75.

²⁹⁶ DENEVI, Marco: *Falsificaciones. Obras completas, tomo 4*, p.45.

La transposición o transformación seria es considerada por Genette la práctica hipertextual más importante debido a la calidad e importancia de algunas de las obras que podríamos incluir en ella como *Fausto* o *Ulises*. Dentro de esta categoría incluye la traducción, la versificación, la prosificación, la transmetrización (cambiar el tipo de metro utilizado en el verso), la transestilización (reescritura estilística), la reducción (acortar el texto), el aumento y la transmodalización (modificación del modo de representación del texto original: dramatización y novelización). El siguiente microrrelato es un ejemplo de transposición:

CAINISMO

Lo más terrible para Caín es no saber por qué Dios rechaza sus ofrendas y acepta las de Abel. No adivinar qué le dice cuando lo amonesta rudamente: si obraras bien, andarías erguido, mientras que si no obras bien estará el pecado a tu puerta”, ni qué le insinúa cuando añade: “cesa, que tu hermano siente apego por ti y tú debes dominar a tu hermano”. Por más que se esfuerce, Caín no comprende. Pero trata de complacer a dios. Busca, cambiando todos los días de conducta, aparentar que ha descifrado los mensajes de Dios. Sin embargo, Dios siempre se muestra mohíno y siempre es porque Abel anda de por medio. Ese Dios sibilino convierte a Caín en un hombre desesperado. Finalmente apela a un último recurso. Ama a Abel pero ama más a Dios, y entre Abel y dios la elección no es dudosa. Elimina, pues, a ese tercero en discordia. Y se sienta a esperar que Dios hable claro²⁹⁷.

Con respecto a los personajes, Genette especifica diferentes modos de cambiar su importancia en el hipertexto: mediante la valorización se le concede a un personaje una mayor importancia (la considera primaria si se refiere al héroe o protagonista) y la desvalorización sería la actividad inversa: quitar importancia al personaje.

Siguiendo a Eco, Violeta Rojo habla de cuadros intertextuales refiriéndose a determinados esquemas narrativos o retóricos que utilizan los autores de estos textos asumiendo que los lectores completarán el significado con su bagaje cultural.

Los *cuadros intertextuales* se pueden explicar también por la constante erudición (unas veces verdadera y otra falsa) de la que hacen gala los escritores

²⁹⁷ DENEVI, Marco: *Falsificaciones. Obras completas, tomo 4*, p.125.

de minicuentos. En éstos es común que se haga un constante juego cultural (en el sentido de relacionar conocimientos) con elementos de la literatura, el folclore, la historia, la música o la pintura. Pero, este juego cultural, la erudición y el conocimiento se utilizan para hacer humor [...]. Se hacen parodias eruditas, se inventan libros y personajes (a la manera de Borges), se da una nueva mirada a los clásicos, desde otro punto de vista y quitándoles solemnidad, incluso se puede llegar a cierto chiste elegante²⁹⁸.

La misma investigadora señala que el humor que se ve en lo que ella llama minicuentos no está en bruto, sino que es elaborado. Un tipo de humor que más que la carcajada provoca la sonrisa inteligente. Además, Rojo analiza los hipertextos que subyacen en el microrrelato y el cruce de géneros que ello implica:

Las formas activas o desaparecidas que se infiltran no son, exactamente, tal y como eran tradicionalmente. No olvidemos que el minicuento es un subgénero moderno, por tanto, las formas desaparecidas que se utilizan en él han sido mediatizadas, o parodiadas, o caricaturizadas, en suma, transformadas. Y esto sucede también con las formas activas. Entonces el cuento (tradicional, canónico) empieza a relacionarse con el ensayo, pero con cierto afán paródico o humorístico; la poesía, pero la poesía en prosa; quizás el teatro, ya que algunos de los minicuentos se limitan a un diálogo, pero no con sus rasgos diferenciadores absolutos. Con las formas desaparecidas el cambio es aún mayor. El humor, por ejemplo, está casi siempre presente. Entonces, las leyendas son un poco burladas, los mitos desmitificados, el enigma o la adivinanza no tienen solución, la sentencia es a veces una perogrullada, al cuento de hadas se le incorporan elementos ultra cotidianos, el chiste se “literaturiza”, la fábula en vez de ser moralizante es “amoralizante”, y otros²⁹⁹.

No podemos olvidar que el microrrelato hace una recreación de otros textos, no una imitación y, para ello, utiliza el humor y la ironía, lo que suele configurar una parodia.

Esta característica proteica ha hecho que Violeta Rojo, en un alarde de ingenio verbal, califique al minicuento como (des)generado. Otros autores han tomado diferentes nombres para expresar esa misma idea: Tomassini lo califica como un género

²⁹⁸ ROJO, Violeta: *Breve manual para reconocer minicuentos*, pp. 85-86.

²⁹⁹ ROJO, Violeta: “El minicuento, ese (des)generado” en *Revista Interamericana de Bibliografía*. XLVI, 1-4, [On-line]: http://www.educoas.org/portal/bdindex/contenido/rib/rib_1996/index.aspx?culture=es&navid=201 (Consulta: 1 de octubre de 2012).

saprófito para resaltar su capacidad para tomar textos del pasado y alimentarse de ellos. Fernando Valls, por su parte, nos recuerda que es un *género omnívoro*, para explicar el hecho de que el microrrelato use los procedimientos de los otros géneros en su propio beneficio. Incluso se lo ha calificado de *híbrido*.

En cualquier caso, todos los autores coinciden en que aprovecha los residuos de otros géneros y formas literarias y les da nueva vida así que podríamos afirmar que lleva a cabo una labor de *reciclaje*.

Por su parte, Lauro Zavala resalta que la intertextualidad está ligada al tipo de lectura posmoderna que ha de hacerse de este tipo de textos, con lo cual dependerá de los conocimientos de dicho lector: “La lectura posmoderna de un texto cultural es responsabilidad de las asociaciones intertextuales que el lector proyecta sobre ese texto”³⁰⁰.

Zavala distingue entre la intertextualidad posmoderna, que supondría la recuperación de la historia (por ejemplo una parodia de un texto instructivo) y la intertextualidad moderna, que consistiría en el reciclaje de un texto particular (el mito de las sirenas, tomemos por caso) y, por tanto, un rechazo de la historia.

En nuestro estudio de la intertextualidad no podemos olvidar el tema fundamental de la metaficción, ya que las dos están ligadas. En esta primera distinguimos dos tipos siguiendo a Zavala: “narrativa autoconsciente (donde se ponen en evidencia los mecanismos de la escritura) y narrativa auto-referencial (donde se ponen en evidencia los mecanismos de la lectura)”³⁰¹.

De hecho, el crítico mexicano nos ofrece una definición de la metatextualidad con la que estamos plenamente de acuerdo: “es una intertextualidad cuyo pre-texto (el

³⁰⁰ ZAVALA, Lauro: *Cartografías del cuento y la minificción*, p. 17.

³⁰¹ ZAVALA, Lauro: *Ibíd.*, p. 156.

texto al que cita, plagia, etc.) es el mismo texto que se está leyendo”³⁰². Y, más adelante, añade: “Entiendo aquí por metaficción la escritura narrativa cuyo interés central consiste en poner en evidencia, de manera lúdica, las convenciones del lenguaje y de la literatura”³⁰³. Pero nosotros iríamos más allá añadiendo que la metaficción implica romper el pacto de ficcionalidad entre escritor y lector, haciendo a éste consciente de su acto de lectura y, de esa manera, obligándole a analizar ésta de una forma crítica. El lector de metaficción no puede limitarse a creer la historias que lee, sino que inevitablemente acaba cuestionándolas y, con ellas, los límites entre la realidad y la ficción.

La metaficción es un ejercicio lúdico de duda permanente, es una escritura que reconoce que cada lector (y cada autor) hará una interpretación distinta del texto. Y el texto metaficcional se adelanta a los lectores y empieza a des-construirse, a cuestionarse, a suspender sus condiciones de posibilidad, a proponer al lector volverse cómplice de la escritura. La metaficción muestra sus condiciones de posibilidad como una forma de señalar sus límites, como una forma de leerse a sí mismo. La metaficción, entonces, está ligada a la intertextualidad porque reconoce que ninguna verdad surge de la nada, y mucho menos a partir de la escritura misma, sino que surge de un contexto histórico específico, y que las condiciones que la produjeron pueden cambiar con la historia, con cada lectura (desde otro contexto) y con cada re-escritura, y con ellas cambiarán también las condiciones de sentido que la hicieron posible³⁰⁴.

La metaficción nos obliga a reconstruir nuestra noción de la literatura, del acto de leer y del de escribir a la par que nos hace conscientes de la multifuncionalidad del lenguaje. Tal y como reconoce Zavala: “Cada texto metaficcional construye su propia propuesta acerca de las posibilidades y los límites del lenguaje, y muy especialmente acerca de lo que significan el acto de escribir y el acto de leer textos literarios”³⁰⁵.

En el capítulo “Una tipología para el estudio de la metaficción” (pp. 184-202) de su libro *Cartografías del cuento y la minificción*, Zavala propone una clasificación que

³⁰² ZAVALA, Lauro: *Ibíd.*, p. 160.

³⁰³ ZAVALA, Lauro: *Ibíd.*, p. 165.

³⁰⁴ ZAVALA, Lauro: *Ibíd.*, p. 161.

³⁰⁵ ZAVALA, Lauro: *Ibíd.*, p. 168.

nos resulta útil, lo que él llama un *modelo meta-taxonómico* constituido por tres formas diferentes de metaficción. Analicémoslas.

La primera sería la *metaficción metonímica* que consiste en la iteración (repetición con diferencias) de distintos fragmentos a lo largo de la narración para ayudar a comprender esta, para darle sentido. Pueden distinguirse varios mecanismos metaficcionales metonímicos:

-*Iteración circular (Final como Inicio)*: la trama consiste en narrar la propia historia como ocurre en el conocido cuento de Cortázar “Las babas del diablo”, o en el microrrelato “Borges y yo”, este último con un matiz más irónico ya que al final duda de la identidad del propio narrador porque no sabe cuál de los dos es el que escribe.

-*Iteración diferida (Reciclaje de Nudos)*: las repeticiones en este caso constituyen versiones (imaginadas, soñadas o inexistentes en ocasiones) contradictorias o parciales de una historia. Zavala nos presta el ejemplo de “Leopoldo (sus trabajos)”, cuento de Augusto Monterroso en el que un escritor se recrea tanto en la documentación de cada detalle del cuento que piensa escribir, que el proceso se eterniza y el relato acaba sin que lo escriba.

-*Iteración con variantes (Re-enmarcación)*: se trata en esta ocasión de un enmarcamiento repetitivo que parte de un modelo inicial, que en la escritura resulta una enmarcación irónica. Esto ocurre en “La vida literaria” de la ecuatoriana Gilda Holst, cuya protagonista reescribe muchas versiones de su minificción.

-*Iteración narrativa (Narrador Explícito)*: el narrador externo observador conoce el final de la trama pero mantiene el suspenso. Por ejemplo, la mexicana Guadalupe Dueñas comenta con ironía en “Carta a un aprendiz de cuentos” las dudas de un escritor a la hora de enfrentarse a su tarea.

La segunda forma de metaficción sería la *metaficción metafórica*, que consiste en aplicar una lógica de selección y sustitución para al final revelar algún dato (epifanía) que deja al lector a merced del narrador. También Zavala lo divide en varias clases:

-*Condiciones detrás de la voz narrativa (Distanciamiento Brechtiano)*: consiste en la ruptura de las reglas de verosimilitud y es muy característico de la narrativa moderna. Zavala nos pone ejemplos cinematográficos para explicarlo como el final de *Y la nave va* de Federico Fellini, donde descubrimos que las olas del hundimiento del Titanic son de mentira.

-*Historia detrás del personaje (Epifanía del Rol)*: tiene lugar cuando un personaje interpela de forma directa al lector. Podemos verlo en “Diario para un cuento” de Cortázar, en el que el narrador habla sobre el proceso de escribir acerca de personajes con los que mantiene relación.

-Autor detrás del narrador (Narrador último): el autor rompe la frontera de la cuarta pared. “Teoría del cangrejo” de Cortázar lleva a cabo este proceso jugando con la regresión detrás de la voz narrativa.

TEORÍA DEL CANGREJO

Habían levantado la casa en el límite de la selva, orientada al sur para evitar que la humedad de los vientos de marzo se sumara al calor que apenas mitigaba la sombra de los árboles.

Cuando Winnie llegaba

Dejó el párrafo en suspenso, apartó la máquina de escribir y encendió la pipa. Winnie. El problema, como siempre, era Winnie. Apenas se ocupaba de ella la fluidez se coagulaba en una especie de

Suspirando, borró en una especie de, porque detestaba las facilidades del idioma, y pensó que ya no podría seguir trabajando hasta después de cenar; pronto llegarían los niños de la escuela y habría que ocuparse de los baños, de prepararles la comida y ayudarlos en sus

¿Por qué en mitad de una enumeración tan sencilla había como un agujero, una imposibilidad de seguir? Le resultaba incomprensible, puesto que había escrito pasajes mucho más arduos que se armaban sin ningún esfuerzo,

como si de alguna manera estuvieran ya preparados para incidir en el lenguaje. Por supuesto, en esos casos lo mejor era

Tirando el lápiz, se dijo todo se volvía demasiado abstracto; los por supuesto los en esos casos, la vieja tendencia a huir de las situaciones definidas. Tenía la impresión de alejarse cada vez más de las fuentes, de organizar puzzles de palabras que a su vez

Cerró bruscamente el cuaderno y salió a la veranda.

Imposible dejar esa palabra, veranda³⁰⁶.

-Ficción detrás de la realidad (Metalepsis): consiste en la ruptura de la frontera entre la ficción y la realidad. Los dos planos quedan al mismo nivel en el estudiadísimo “Continuidad de los parques” también de Cortázar.

La tercera y última forma de metaficción para Zavala es la puesta en abismo (del francés *mise en abyme*) y en él podemos englobar a las narraciones que tratan sobre sí mismas como los casos de “El cuento es éste” de Anderson Imbert o “Último cuento” de Juan Carlos García Reig, microrrelatos que terminan con la epifanía de que el texto que el lector está leyendo es el mismo del que se habla a lo largo de la narración.

El propio Zavala nos explica que la metaficción pone de manifiesto que los textos literarios no solo existen como sustitución de la realidad, sino que ellos mismos constituyen a su vez una realidad. Además, “si toda representación es la presentación de una realidad autónoma frente a la cual construimos una interpretación distinta en cada lectura, podemos también reconocer la naturaleza de representación que tiene la misma vida cotidiana”³⁰⁷.

Roland Barthes repara en que la literatura debe superar el concepto de mimesis, ya que ella es la que nos hace darnos cuenta de lo irreal del lenguaje que no nos permite

³⁰⁶ CORTÁZAR, Julio: “Teoría del cangrejo”. [On-line]: <http://www.editorialutopias.com.ar/blog/category/ autores-del-viernes/ autoresargentinos/page/2/>. (Consulta: 31 de octubre de 2012).

³⁰⁷ ZAVALA, Lauro: *Cartografías del cuento y la minificción*, p. 201.

nombrar las cosas como queríamos. La obra más realista para él no sería la que copia de la realidad sino la que explora la *realidad irreal* del lenguaje.

Bien loin d'être une copie analogique du réel, *la littérature est au contraire la conscience même de l'irréel du langage*: la littérature la plus « vrai », c'est celle qui se sait la plus irréel dans la mesure où elle se sait essentiellement langage, c'est celle recherche d'un état intermédiaire aux choses et aux mots, c'est cette tension d'une conscience qui est à la fois portée et limitée par les mots, qui dispose à travers eux d'un pouvoir *à la fois absolu et improbable*. Le réalisme ici ce ne peut donc être la copie des choses mais la connaissance du langage; l'oeuvre, la plus « réaliste » ne sera pas celle qui « peint » la réalité, mais qui, se servant du monde comme contenu explorera le plus profondément possible la *réalité iréelle* du langage³⁰⁸.

Por su parte, Linda Hutcheon en su clásico estudio *Narcissistic narrative: the metafictional paradox* pone de manifiesto que narrar en la actualidad se convierte en un acto dentro de la narración como cualquier otro, un reflejo en menor escala de esta narración (en clara referencia a la *mise en abyme*). El contenido se ha expandido hasta incluir la diéresis o el proceso de la narración en sí misma.

Actually what happens in this case is that the narrating becomes an act like any other within the fiction, a mirroring on a minor scale of the epic narration. The content has expanded to include diegesis or the process of narration itself³⁰⁹.

Y ahora, antes de pasar a analizar la clasificación de textos, nos gustaría recalcar el hecho de que somos conscientes de que a veces rastrear motivos tan intrincados en nuestra cultura resulta difícil porque han sido utilizados en tantas ocasiones que a menudo han perdido el matiz que tenían en su texto original. Sin embargo, nos interesa para este trabajo ver qué textos han resultado más productivos y mediante qué procedimientos se transforman las historias originales en microrrelatos.

³⁰⁸ BARTHES, Roland: "La littérature aujourd'hui" en *Essais critiques*. [On-line]: http://ae-lib.org.ua/texts/barthes_essais_critiques_fr.htm#22. (Consulta: 26 de septiembre de 2012).

³⁰⁹ HUTCHEON, Linda: *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*, p. 40.

Graciela Tomassini y Stella Maris Colombo resaltan que nos encontramos ante versiones de versiones.

Por lo general, no es un ‘texto original’ el que subyace bajo la superficie verbal del microtexto, sino más bien un material degradado, reiteradamente ‘usado’, filtrado por sucesivas interpretaciones, tergiversado, simplificado, reducido, traducido, asimilado a la dinámica y polimorfa red de la cultura massmediática. Si se define el hipertexto (una de las operaciones transtextuales posibles) como transformación de un hipotexto determinado, singular y ‘original’, lo que encontramos con más frecuencia en el brevísimo es, más bien, una hiper-hipertextualidad: transformaciones de transformaciones, versiones de versiones, en una serie de imposible reconstrucción. Si existe en algún punto algo así como un ‘texto original’, éste se ha disgregado en una maraña de interpretaciones y usos³¹⁰.

³¹⁰ TOMASSINI, Graciela, y COLOMBO, Stella Maris: “La minificción como clase textual transgénica” en *Revista Interamericana de Bibliografía*. XLVI, 1-4. [On-line]: http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/index.aspx?culture=es&navid=201 (Consulta: 1 de octubre de 2012).

2 TAXONOMÍA PROPUESTA

Solo es posible crear a partir de lo que ya se conoce.

Ana María Shua

Consideramos en este trabajo que un tema es literario en un doble sentido: cuando ha sido utilizado en una obra que todos consideraríamos literaria (véase novela, cuento, etc.) o cuando la historia de la literatura lo ha incorporado como tópico a pesar de que su origen no sea específicamente literario, como podría ser el caso de las historias bíblicas que forman parte de la historia del arte occidental: Adán y Eva, Caín y Abel, el arca de Noé... o, por supuesto, los tan utilizados mitos griegos.

Lo que más nos interesa es comparar cómo han sido usados estos tópicos por parte de los escritores de microrrelatos analizando, por un lado, qué temas han escogido de entre todos los posibles y, por otro qué elementos de la historia original han cambiado, suprimido o resaltado. Debido a esto, hemos realizado una doble clasificación: una temática y otra que atiende a los recursos utilizados para transformar los mitos e historias que todos conocemos.

Sin embargo, en la mayoría de los casos los autores no se sustentan en una historia original claramente delimitada a pesar de que en este trabajo intentemos estudiar las transformaciones que sufren esos textos originales en relación a los nuevos. Muchas veces diferentes mitos forman parte de nuestro imaginario cultural y los conocemos sin necesidad de haber leído ningún hipotexto. Mediante obras literarias, películas, series, dibujos animados, etc. manejamos imágenes e ideas en torno a las historias que forman la base de nuestra cultura.

Llamaremos hipotextos a las historias base, de las que parten los diferentes hipertextos que podrían encuadrarse dentro del mismo conjunto temático. No podemos

olvidar que el prefijo *hipo-* significa “debajo de” y consideramos que los textos originales estarían en las ramas descendentes de una especie de árbol genealógico en cuya parte más alta se encontrarían los textos de partida, que en nuestro caso son los microrrelatos: los hipertextos.

En este trabajo vamos a intentar establecer la relación entre texto e hipertexto y estudiar en qué mecanismos se basa la transformación llevada a cabo.

2.1 CLASIFICACIÓN TEMÁTICA

2.1.1 Literatura universal

Hay numerosos asuntos de la literatura universal que han interesado a los autores de microrrelatos, por ello hemos decidido colocarlos en orden cronológico. La tradición occidental es la más reivindicada por nuestros autores aunque tampoco renuncian a otras influencias más exóticas como puede ser la de las *Mil y una noches*.

2.1.1.1 Mitología grecorromana

La mitología griega es uno de los temas más recurrentes debido a la cantidad de posibilidades que ofrece ya desde su propia concepción, ya que muchas de las historias mitológicas tienen versiones distintas. Las fuentes escritas clásicas de la mitología son Hesíodo con su *Teogonía* y Virgilio con la *Metamorfosis*.

La mitología romana se cultiva menos aunque, como todos sabemos, en realidad se basa en la recreación de las mismas historias adaptando los nombres.

2.1.1.1.1 La *Odisea*

Numerosos textos beben en las fuentes de *La Odisea*, una de las epopeyas griegas más importantes que narra las aventuras de Ulises (Odiseo) a su regreso a Ítaca después de haber luchado en la guerra de Troya.

Por ejemplo, en el canto VI de *La Odisea* Nausícaa acude al río a lavar la ropa estimulada por un sueño que le ha enviado Atenea, cuya finalidad es servirse de ella para que los feacios ayuden a Ulises a regresar a Ítaca. La joven queda impresionada con la belleza del héroe y se hubiera casado con él si no llega a ser por un pequeño inconveniente: Ulises ya está casado con Penélope. Denevi utiliza este mito para reflexionar sobre la ventaja que la experiencia proporciona al héroe con respecto a la juventud de Nausícaa en “La adolescencia”.

LA ADOLESCENCIA

El viejo Odiseo mira a Nausícaa pero no la ve. Está viendo a las mujeres en las que él, con su experiencia, podría transformar a esa muchacha inexperta. Son muchas³¹¹.

El mismo autor también resalta el hecho de que Circe transformaba a los hombres según su carácter en diferentes animales, de ahí que, debido a su lujuria, sus amantes adoptasen la figura de cerdo.

EL HOMBRE, ANIMAL LUJURIOSO

Al menor descuido de Circe, los amantes se le transformaban en cerdos³¹².

En un hipertexto de mayor longitud titulado “La literatura”, Marco Denevi nos demuestra la importancia de la mitificación a la hora de hacer literatura. Un aedo canta la guerra de Troya a los jóvenes de corte de Alcínoo. Haciendo un alarde de cultura, dichos jóvenes alaban los versos, las metáforas y resaltan diferentes episodios famosos como la muerte de Patroclo o la de Héctor, al tiempo que cuestionan la veracidad de otros como el del caballo. Entre ellos se encuentra un extranjero, Ulises, que estuvo allí y conoce la ferocidad de la guerra. Cuando intenta contarles la verdad es acallado y su historia es calificada de “riña de gallos”. La realidad no interesa puesto que los jóvenes

³¹¹ DENEVI, Marco: *Falsificaciones. Obras completas, tomo 4*, p.170.

³¹² DENEVI, Marco: *Falsificaciones. Obras completas, tomo 4*, p.175.

no quieren escuchar a Ulises, prefieren creer la versión idealizadora del aedo Demódoco. La literatura triunfa frente a la historia.

Al mismo autor que el anterior, Omar Denice, atribuye Denevi otro texto (“La vuelta de Odiseo”) en el que se cuenta que el final de la Odisea en realidad fue una representación ideada por Penélope para que el regreso de su marido, viejo y cansado después de treinta años sin estar en casa, fuese glorioso. Pide a una joven que hile en su lugar, organiza a los supuestos pretendientes para que finjan el dolor cuando Odiseo los ataque y ella se esconde tras una columna para observarlo todo. Denevi termina el texto con una descripción de la protagonista que nos hace visualizar su decrepitud: la califica de provecita, sus cabellos son blancos, sus manos sarmentosas y su sonrisa desdentada. Sin embargo, la vejez no le impide ser ingeniosa y urdir un plan para recibir a su marido digno del propio Ulises.

En “El amor es crédulo” Denevi vuelve a recrear el regreso de Ulises, pero esta vez los que le rodean desconfían de sus historias por lo increíbles que parecen. Sólo una mujer llamada Milena le sigue para preguntarle intrigada y Odiseo la ignora con brutalidad. La última frase da sentido al título del texto: “Como ignora que ella lo ama, ignora que ella le cree”. Con esta terrible afirmación, Denevi nos sugiere que el viaje de odiseo ha sido en vano. Ha malgastado dos décadas de su vida empeñado en regresar a Ítaca para reencontrarse con Penélope y ella no le ama porque no cree sus aventuras.

Marco Denevi también se interesa por la historia de otro guerrero que había participado en una compleja y accidentada vuelta a casa tras la guerra de Troya: la Odisea. Utiliza el irónico título de “Fidelidad” para contarnos el asombro del guerrero Drímaco al descubrir que, a pesar de sus veinte años de ausencia, su mujer había tenido veinte hijos. La excusa de la esposa es que Eros le había concedido una gracia: quedar embarazada al pensar en su marido. Y, llevando al absurdo su mentira, la mujer se

atreve a afirmar que si los embarazos no durasen nueve meses podría haber tenido más hijos todavía. Denevi, en lugar de contarle al lector la respuesta de Drímaco, recurre a la literatura y cuenta que el poeta Calistágoras recogió este mito añadiendo que las malas lenguas decían que la esposa infiel podría haber parido siete mil hijos si los embarazos no durasen nueve meses.

En este otro texto titulado “La historia viene de lejos”, Denevi justifica la misoginia con un discurso que pronuncia Polifemo a Ulises en el que defiende el onanismo frente a las complicaciones que traen las relaciones con el otro sexo. No olvidemos que Polifemo es un cíclope, es decir, tiene un solo ojo. Eso nos podría hacer pensar que su visión de las cosas es parcial o, por lo menos, incompleta. Además, defiende como atractivo el sexo que supone algún tipo de peligro para el que lo practica: prostitución, adulterio, homosexualidad... Cualquier tipo de relación que se aleje de las convencionales representa inconvenientes, de ahí que prefiera la masturbación con ambas manos.

Quizá los personajes mitológicos más productivos de *La Odisea* sean las sirenas. Aparecen en el canto XII y eran mitad mujeres, mitad aves y grandes músicas. Con su canto atraían a los navegantes hasta que los barcos zozobraban, lo que les permitía devorar a los marinos. Una de las historias más famosas relacionadas con ellas es la de Ulises, que, por consejo de Circe, mandó a sus hombres que se taponasen los oídos con cera mientras él permanecía amarrado al mástil para poder escuchar el canto de las sirenas sin tirarse al agua.

Marco Denevi, en “Silencio de las sirenas” y haciendo gala de un gran alarde humorístico que consiste en la inversión de la historia original, nos dice que en verdad las sirenas no cantaron porque para ellas era una ofensa que los hombres de Ulises se tapasen los oídos. De alguna manera, esos hombres renuncian al placer de lo prohibido

al taponar sus oídos y, con ello, abandonan su hombría por miedo a caer en la tentación. De ahí que las sirenas adopten una actitud vengativa: se niegan a cantar ante un público tan poco agradecido.

Shua toma el mismo mito y busca una explicación original al hecho de que los hombres se tiren al agua al escuchar el canto de las sirenas: en realidad éstas desafinan. Tanto Denevi como Shua nos presentan a unas sirenas malas. En el primer caso, su maldad es premeditada, una venganza y, en el segundo, no la pueden evitar: su canto es un chirrido.

Lo cierto es que las sirenas desafinan. Es posible tolerar el monótono chirrido de una de ellas, pero cuando cantan a coro el efecto es tan desagradable que los hombres se arrojan al agua para perecer ahogados con tal de no tener que soportar esa horrible discordancia. Esto les sucede, sobre todo, a los amantes de la buena música³¹³.

En “Alimentos del mar”, ya muy alejado de la fuente griega, Shua nos presenta a un personaje contemporáneo que se jacta de comer cualquier alimento proveniente del mar, pero que vomita cuando se entera de que ha comido una rodaja de sirena en lata. La autora argentina juega con la ambigüedad puesto que la sirena es un híbrido entre un animal y un ser humano y el protagonista del microrrelato, a pesar de atreverse a comer todo alimento exótico que caiga en sus manos, se siente antropófago al enterarse de que se ha comido una sirena. La característica ironía de Shua se hace patente en el comentario de narradora omnisciente que añade entre paréntesis: “(ojalá no lo hubiera sabido)”.

Los textos de Ana María Mopty suelen ser bastante breves y con un matiz poético. En “Regreso” el narrador protagonista es Ulises que confiesa que se sintió atraído por las sirenas aunque le sorprendió que el olor a redes le recordase a Penélope,

³¹³ SHUA, Ana María: *Cazadores de letras*, p. 224.

en una posible alusión al olor a pescado del sexo femenino puesto que lo califica como “recuerdo de Penélope entre almohadas”. Es decir, Ulises renuncia a la relación sexual sin complicaciones que podrían haberle proporcionado las sirenas a causa del recuerdo del amor de su vida: Penélope.

En “La cueva” el protagonista y narrador también es Ulises y conocemos su identidad sólo al final en los dos textos de Ana María Mopty. En este caso, el microrrelato se divide en dos párrafos. En el primero tenemos la noche, el momento en el que Ulises sueña con Penelope refugiado en su cueva y en el segundo, al llegar el día, el espacio restringido de la cueva se abre hacia uno totalmente abierto: el mar, que representa el camino que el héroe tiene que seguir para reencontrar a su amor.

Anderson Imbert también utiliza a estos personajes para recrearlos en una historia situada en la actualidad que nos remite a un diálogo entre Odiseo y Penélope con el que comienza el microrrelato en “Cuerno y marfil”. Ella le dice a su marido que hay dos puertas para los sueños. Las personas que salen por la de marfil engañan, mientras que las que salen por la de cuerno dicen la verdad. En el tercer párrafo del microrrelato Anderson Imbert nos hace viajar hasta la actualidad al contarnos que en el periódico de ese día aparece la noticia de que un arqueólogo las ha encontrado y expresa su horror al pensar en el tamaño de los rinocerontes y elefantes de esa época al ver un gran cuerno y un gran colmillo. En realidad, podemos interpretar que el científico está interesado en el origen irracional de los sueños expresado en el tamaño enorme de esos animales.

2.1.1.1.2 Parejas mitológicas

Numerosos hipertextos tratan el tema de los amores entre parejas mitológicas como Orfeo y Eurídice o Eco y Narciso.

El mito de Orfeo y Eurídice es bastante conocido. Se cuenta que Eurídice fue mordida por una serpiente y murió. Entonces Orfeo, marido inconsolable, consiguió conmover con su lira a las divinidades infernales, que accedieron a dejarle llevarse a su amada a la tierra con la condición de que no la mirase antes de salir al sol y, cuando estaban a punto de conseguirlo, Orfeo se da la vuelta para asegurarse de que Eurídice le sigue y ésta muere por segunda vez.

A esto se refiere Lugones en el texto que aportamos a continuación en el que mediante un diálogo entre un filósofo y un poeta analiza el caso atribuyéndole gran sutileza al dios infernal que buscó una solución para no saltarse la ley inexorable de la muerte con la condición que puso a Orfeo.

ORFEO Y EURÍDICE

Hallo una contradicción, dijo el filósofo, entre la inexorable ley, conforme a la cual ningún mortal volvía del Hades, y el retorno de Eurídice, concedido por el dios infernal a Orfeo, cuando éste lo apiadó con la lira.

—Más aún, confirmó el filósofo, si se considera que la ley del Hades no incumbía al dios, sino al destino cuyo carácter impersonal excluye la compasión.

—El dios fue a la vez piadoso y sutil, enseñó el poeta, y eso se ve en la condición que puso a Orfeo: no volverse para mirar a Eurídice, hasta no haber abandonado el infierno. Pues hallándose realmente enamorado de ella Orfeo, el dios sabía con seguridad que no resistiría al ansia de verla³¹⁴.

Lugones contrapone la inexorabilidad del destino (la muerte) con lo poético y nos demuestra cómo ni siquiera el amor vence a la muerte puesto que ésta es implacable. Anderson Imbert, por su parte, prescinde de Eurídice y simplemente nos habla del momento en el que Orfeo descendió a unos infiernos en los que los muertos no saben que ya no viven. En una clara advertencia premonitoria el narrador nos dice “Nunca lo consideraron un visitante”, aludiendo a la mortalidad de Orfeo, que algún día será uno de ellos.

³¹⁴ LUGONES, Leopoldo: *Filosofícula*, p. 39.

Orfeo descendió al Hades para visitar a los muertos. Era un lugar grande, con el cielo lleno de astros, con mares, montañas, bosques, llanuras, ciudades, jardines y cementerios. Habló con los muertos. Nunca lo consideraron un visitante. Ni siquiera sabían que estaban muertos³¹⁵.

Otra pareja mitológica célebre es la formada por Psique y Eros. Psique era una joven bellísima que por curiosidad encendió una lámpara para ver a su amado a pesar de que éste le había advertido de que si lo hacía desaparecería para siempre. Comprobó que era un bello adolescente (Eros, Amor), pero a éste le cayó una gota de aceite de la lámpara que le despertó y huyó. Esta parte de la historia Lugones presupone que la conocemos y en “La lámpara de Psiquis” nos cuenta lo que pasó después, cuando Amor y Psique se reconcilian. Ella apaga la lámpara y Eros, para adivinando que comenzaba la desilusión en su amor, se marcha. El dios pone de manifiesto que prefiere un amor apasionado antes que el amor cotidiano y sabemos que busca su libertad cuando se libera de “la cadena de rosas de los brazos queridos”.

Denevi trata el mismo mito en “El falo mágico” pero lo deconstruye presentándonos a un Heros anciano e impotente que se ve obligado a llevar con la cabeza alta una paternidad más que dudosa. Los amantes tienen sus encuentros amorosos a oscuras y así Heros puede utilizar su falo “mágico” sin que Psique se dé cuenta. Lo curioso de esta versión es que Heros (el amor) esté impotente mientras que Psique (la mente) sea insaciable. Al quedar ella embarazada Calipigia aprovecha para cobrarle más dinero a Heros con la excusa de que ha sido su magia la que lo ha provocado. El narrador utiliza la ambigüedad (“Heros recobró o hizo como que recobraba el buen ánimo”) pero el final nos demuestra que todo ha sido un ardid, que la magia no existe y que Heros ha preferido asumir la mentira para que su vida sea

³¹⁵ ANDERSON IMBERT, Enrique: *Narraciones completas*. Vol. I, p. 491.

tolerable: “Tan mágico era aquel falo que Psique tuvo siete hijos: dos morenos, dos rubios y tres pelirrojos”.

Denevi en “Martirio de Pasifae” toma el mito de Pasifae, que copula con un toro disfrazándose de ternera gracias a un invento del ingenioso Dédalo y lo cambia: convierte a este animal en un hombre apodado “El Toro” muy bien dotado. De alguna manera, la muerte está presente en el texto cada vez que Pasifae se dirige a “El Toro”; exclama: “No me toques, monstruo. Con semejante espada me matarás”, para terminar diciéndole: “Sigue, sigue, asesino, no te detengas, que total ya estoy muerta”. El autor argentino juega con la idea de la muerte simbólica de Pasifae en manos de un hombre con grandes atributos para hacer referencia al orgasmo, lo que los franceses llaman la *petite morte*. Además, no olvidemos que el toro ha simbolizado la virilidad a lo largo de la historia del arte.

En “El adulterio delatado”, también de Marco Denevi, los amores de Venus y Adonis son percibidos por Vulcano por la actitud violenta de ella cuando oye hablar de Adonis. Lo que los clásicos formulaban como “*Disculpatio non petita, accusatio manifesta*”. Obviamente, Vulcano (feo y cojo) sabe que en algún momento será víctima del adulterio de Venus, diosa de la belleza y del amor puesto que forman una pareja desigual.

La pareja formada por Leda y el cisne ha inspirado a numerosos pintores, al igual que a los autores de microrrelatos. En la historia mitológica Zeus se transforma en cisne para unirse a Leda. Ana María Shua se pregunta en “Por única vez” qué pasó después cuando Leda intentó volver a vivir un instante de goce divino que puede disfrutarse una única vez en la vida. En su texto subyace la idea de la idealización de los recuerdos y la imposibilidad de recrear un instante perfecto: Leda asfixia a varios cisnes en su intento.

En cambio, a Denevi se le ocurre justo lo contrario: es Leda la que muere despedazada por los cisnes con los que quiere volver a vivir ese instante de goce en “Las inocentes víctimas de los caprichos divinos”. En cualquier caso, las dos protagonistas se empeñan en volver a vivir un momento en el que Zeus les mostró un atisbo de sus poderes como dios.

Otro mito que eligen los autores de microrrelatos para recrear es el de Ariadna, la hija de Minos, que se enamora de Teseo cuando éste va a Creta a combatir contra el Minotauro y le da un ovillo para que sea capaz de encontrar la salida del laberinto. Huyen juntos, pero Teseo la abandona dormida en la isla de Naxos; no se sabe si fue por amor a otra mujer o porque los dioses no le permitían que se casara con ella.

Por su parte, Anderson Imbert retoma la historia de Ariadna y Teseo haciendo hincapié en la versión de que el héroe tiene una relación con otra y por eso después de abandonar el laberinto abandona a Ariadna y pinta a esta como una astuta mujer que se hace la tonta para conseguir sus propósitos:

Teseo, que acababa de matar al Minotauro, se disponía a salir del laberinto siguiendo el hilo que había desovillado cuando oyó pasos y se volvió. Era Ariadna, que venía por el corredor reovillando su hilo.

–Querido –le dijo Ariadna simulando que no estaba enterada del amorío con la otra, simulando que no advertía el desesperado gesto de “¿y ahora qué? de Teseo –, aquí tienes el hilo todo ovilladito otra vez³¹⁶.

De alguna forma, nos da a entender que para Teseo el verdadero laberinto es la propia Ariadna y el precio de su libertad está cifrado en quedarse junto a ella, simbólicamente preso en una relación.

Denevi crea otra variante del mismo mito aunque utiliza un título de una de las obras clave del teatro del siglo XVIII español cruzando así dos tradiciones distintas: “El

³¹⁶ ANDERSON IMBERT, Enrique: *Narraciones completas*. Vol. I, p. 410.

sí de las niñas”. Siembra la duda acerca de la intención que albergaba Ariadna a la hora de darle a Teseo el ovillo para que fuese capaz de salir del laberinto. ¿Deseaba casarse con Teseo y así cumplir con su destino como mujer o, quizás, ansiaba probar la pasión desenfrenada con el Minotauro? La lujuria se contrapone al matrimonio en este texto en el que triunfarán las buenas costumbres: “Entonces Ariadna se casa con Teseo” y, de esa forma, obtiene la seguridad del matrimonio con el héroe. Sin embargo, el narrador plantea una irónica duda sobre a cuál de los dos (Teseo o Minotauro) prefería la protagonista: “Ariadna, que es una mujer honesta, tampoco lo sabe”.

Ana María Mopty de Kiorcheff en el ambiguo “Juegos” nos presenta a un Minotauro que juega mientras Ariadna y Teseo conspiran contra él. Podría interpretarse como que Ariadna actúa como cebo para entretener al animal en juegos para darle la oportunidad a Teseo de matarlo.

Borges lleva el mito de Teseo más allá de la relación con Ariadna y el laberinto y recuerda otra parte de su historia: cuando Medea, para proteger la herencia de su hijo, intenta envenenar sin éxito a Teseo. Mediante el motivo del hilo este autor recorre las hazañas de Teseo llegando a la contemporaneidad: “Ahora ni siquiera sabemos si nos rodea un laberinto” y habla de la búsqueda del hilo como metáfora de la búsqueda de la felicidad que todos llevamos a cabo en nuestra vida utilizando la primera persona del plural para que el lector se sienta interpelado: “Nunca daremos con el hilo; acaso lo encontramos y lo perdemos en un acto de fe, en una cadencia, en el sueño, en las palabras que se llaman filosofía o en la mera y sencilla felicidad”.

2.1.1.1.3 Edipo

Pierre Grimal reconoce en su *Diccionario de Mitología griega y romana* que la leyenda de Edipo es una de las más famosas de la literatura griega y que se sabe que

existieron poemas épicos que la recreaban aunque no se conserven. Nuestra idea de Edipo viene más bien de las obras teatrales de Sófocles, Esquilo y Eurípides.

Un oráculo vaticina que Edipo matará a su padre Layo así que éste lo mete en una canasta o se lo da a unos pastores, depende de la versión. Crece en la corte de otro rey, Pólipo y, cuando descubre que no es su verdadero padre, viaja a Delfos para preguntarle al oráculo. Por el camino tiene una pelea y mata a un hombre sin saber que se trataba de Layo. Además, en Tebas adivina el acertijo de la esfinge y es premiado con la mano de Yocasta, viuda de Layo y su propia madre. Al desvelarse que, tal y como estaba destinado, Edipo había matado a su padre y cometido incesto con su madre, este se saca los ojos.

Anderson Imbert en “Héroes” nos pinta a un Edipo que tiene miedo de enfrentarse a su pasado–destino. No podemos olvidar que los héroes, a pesar de ser tales, pueden mostrar debilidades porque son mortales. Edipo tiene miedo de ver su pasado así que emprende una huida hacia delante camino de Tebas a enfrentarse con su destino.

Ana María Shua, en cambio, elige una protagonista que nos cuenta que la Esfinge la está digiriendo. Tal vez sea por su condición de mujer, pero es muy frecuente que Shua nos presente a una narradora que nos cuenta sus peripecias. Y en esta línea de intentar ver la otra cara de la luna, la perspectiva menos conocida de las historias, podríamos englobar este breve texto sin título en el que en lugar de intrigarnos con el acertijo de la Esfinge, elige el momento en que ésta se ha tragado a una mujer.

Acosada, mordida, lastimada mi carne por los ácidos que segrega este maldito estómago de piedra, sólo me duele no haber encontrado todavía la respuesta al misterio, al Enigma del que yo misma formaré parte apenas termine la digestión de la Esfinge³¹⁷.

³¹⁷ SHUA, Ana María: *Cazadores de letras*, p. 134.

Edipo contesta al acertijo de la esfinge mostrándole su tercera pata (su miembro) en “Decadencia”, perteneciente a los mitos eróticos de *El jardín de las delicias* de Denevi. En este microrrelato se hace referencia al enigma que habitualmente preguntaba la esfinge: “¿Cuál es el ser que anda ora con dos, ora con tres, ora con cuatro patas y que, contrariamente a la ley general, es más débil cuantas más patas tiene?”, cuya respuesta es “El hombre” puesto que cuando es un bebé gatea y cuando es anciano lleva bastón. El autor argentino desmitifica la historia mitológica mediante la alusión al sexo de Edipo y mandando a la Esfinge a un circo, eso justifica el título.

Denevi también se interesa por Antígona, la hija de Edipo que, desesperada tras la muerte de su padre y una juventud consagrada a cuidarle, puede representar una amenaza para niños y ancianos en su ansiedad por fabricar nuevos Edipos, y así se lo advierte a los lectores. Antígona nos demuestra en su redundante monólogo que su caridad era interesada y que con la muerte de Edipo pierde el sentido de su vida puesto que ya no es útil.

2.1.1.1.4 Narciso

La versión sobre Narciso más célebre es la de Ovidio en las *Metamorfosis*. Narciso era un joven muy bello al que no interesaba el amor. La ninfa Eco se enamora de él pero la desprecia y ésta adelgaza tanto que sólo queda de ella un hilo de voz. Un día Narciso se inclina sobre una fuente para beber, ve su imagen, se enamora de su propio rostro y se deja morir contemplándose. En el lugar de su muerte brota una flor llamada narciso.

El propio Anderson Imbert recrea el mito de Narciso obteniendo resultados distintos. En la primera versión, Narciso se percata de la belleza de una joven convirtiéndose en algo parecido al agua, que tiembla y refleja lo que la rodea. Esto

contradice una constante que siempre se repite en el mito de Narciso y que justifica el significado del narcisismo: es tan bello que solo es capaz de enamorarse de sí mismo.

Algunos fragmentos del texto nos indican que es posible que Narciso ya se haya ahogado porque ya no puede percibir su rostro: “Fue como si se le hubiera caído al fondo de la fuente” y, como está muerto, ahora es capaz de percibir a los otros, forma parte del agua, es “puro espejo”, de ahí que cuando la joven besa su reflejo en la fuente, Narciso “se quedó temblando, temblando como el agua cuando la tocan”.

En la segunda versión de Anderson Imbert, Eco es para él un espejo sonoro al que ignora y que ni siquiera tiene su propia voz. Narciso no se molesta ni en despedirse de ella: igual que sólo se ve a sí mismo, sólo se habla a sí mismo.

La ninfa Eco escuchaba amorosamente al bello Narciso y después repetía sus últimas palabras. Narciso, oyéndose en la voz de Eco, gozaba tanto como cuando se contemplaba en el estanque.

Eco tardó en advertir que, en realidad, Narciso la ignoraba y ella era para él apenas un espejo sonoro. Cayó en la cuenta solamente cuando Narciso dijo “adiós”, “adiós” contestó Eco, creyendo que era de ella de quien se despedía y comprendió que de quien se despedía Narciso era de sí mismo porque iba ya a morir³¹⁸.

Denevi cambia el mito de Narciso y, en lugar de verse reflejado en el agua, utiliza fragmentos de espejo para que el joven se enamore de su propia imagen multiplicada (“varios jóvenes de extraordinaria hermosura lo miraban”), hasta el punto de excitarse mientras se contempla a sí mismo (“todos mostraron la misma inflamación del sexo”) y corre hacia su reflejo de tal manera que choca contra los fragmentos de espejo provocándose la muerte: “todos, también él, desaparecieron”. Narciso intenta llevar a cabo una acción condenada desde el principio al fracaso: poseerse a sí mismo. Y cuando consigue hasta cierto punto una unión, el choque contra el espejo, eso le cuesta la muerte.

³¹⁸ ANDERSON IMBERT, Enrique: *Narraciones completas*. Vol. I, p. 442.

Eduardo Gudiño Kieffer también nos presenta su propia versión, casi aforística, sobre el mito de Narciso en la que reflexiona sobre la identidad y el otro. Nos indica que todos, al vernos reflejados en alguna superficie, sea agua o un espejo, en realidad somos algo distinto de nosotros mismos. Nos convertimos en una imagen que podemos percibir mediante nuestros ojos, pero el que nos mira desde ese reflejo en realidad es otro, aunque nos recuerda de forma inquietante a nosotros mismos.

NARCISO

Si el que te mira sos vos, vos sos el otro³¹⁹.

2.1.1.1.5 Centauros

Alba Omil en “Medio bestia” y Juan Romagnoli en “Rastros” recrean el tema de los centauros. Ya sabemos que son unos seres con cuatro patas de caballo y brazos de hombre, que viven en el monte, comen carne cruda y tienen costumbres brutales.

En el texto de Omil se invierte el tópico de que la mujer piensa en el amor y el hombre en el sexo. Se trata de un centauro que busca el amor de manera platónica “más allá de brutales apetencias”. Sin embargo, el personaje femenino lo incita a una relación sexual que tiene lugar dentro de una cueva. La última oración del texto justifica estos deseos irrefrenables: “Ella también era un centauro”.

Juan Romagnoli sitúa su microrrelato en la actualidad y nos cuenta lo difícil que resulta perseguir centauros puesto que ya nadie cree en ellos. No utiliza un personaje concreto, sino oraciones impersonales para acentuar la indeterminación de lo que cuenta: “se debe preguntar con sutileza”. En los dos últimos párrafos, en cambio, la persona verbal elegida es la primera de plural para incluir al lector en esta búsqueda de un mito, de algo imposible. Veámoslo:

³¹⁹ GUDIÑO KIEFFER, Eduardo: *Ta te tías y otros juegos*, p. 61.

RASTRO

No es fácil perseguir centauros. Como ya nadie cree en ellos, se debe preguntar con sutileza, en forma indirecta:

—¿Ha visto usted pasar por aquí a una hermosa yegua negra con manchas blancas?

O bien:

—¿Ha visto usted pasar por aquí a una hermosa muchacha de cabellos dorados y rosados pechos al viento?

La respuesta nunca será un sí rotundo y, las más de las veces, será negativa.

Sin embargo, muy de tanto en tanto, cuando estábamos a punto de abandonar la búsqueda y, desilusionados, emprender el retorno, el interlocutor ocasional en algún pueblito poco frecuentado se quedará en silencio frente a nosotros, con la mirada iluminada y distante, definitivamente enamorado, con una gota de rocío a modo de beso en la mejilla e incapaz de pronunciar palabra alguna.

Entonces sabremos que vamos por el camino correcto³²⁰.

2.1.1.1.6 Otros mitos

En su libro *El gato de Cheshire* Anderson Imbert incluye varios microrrelatos en los que cambia las historias mitológicas bajo el epígrafe “Mitologías”. Como veremos en los siguientes ejemplos, intenta desmitificar varios mitos como el de Sísifo o el del laberinto del Minotauro. En el primero tenemos a un Sísifo que, en lugar de lamentarse por su castigo, afirma con una sonrisa bonachona que en realidad está jugando. No se sabe si para disimular una debilidad (actitud muy humana, por otra parte) o porque realmente lo cree así.

Alguien compadece a Sísifo al ver que con ambas manos empuja una enorme piedra hacia la cumbre y luego la piedra vuelve a caer, y otra vez la levanta, y otra vez rueda al fondo.

—¡Pobre! —exclama el compasivo.

—¡Pero si estoy jugando! —contesta él con una sonrisa de gigante atleta³²¹.

³²⁰ POLLASTRI, Laura: *El límite de la palabra. Antología del microrrelato argentino contemporáneo*, p. 228.

³²¹ ANDERSON IMBERT, Enrique: *Narraciones completas. Vol. I*, p. 490.

En el microrrelato acerca del laberinto, Anderson Imbert contrapone la realidad y la idea. El minotauro, como es un animal, no sabe que está en un laberinto, que aparte de ser una realidad, es un concepto abstracto: un lugar en el que es muy fácil perderse.

El laberinto es un edificio pero también es una idea. Contrariando la idea de morada que tienen los hombres construyó Dédalo su laberinto, que vino a ser una idea al revés. Largó allí al Minotauro; pero el Minotauro caminaba por los corredores del edificio, no por los corredores de la idea. Esa cabezota de toro no podía saber que estaba en un laberinto³²².

El mito de Helena es bastante conocido. Era tan bella que Paris la rapta (hay autores que culpan a Afrodita por haberle prometido a Helena a Paris si este la elegía a ella como la mejor diosa entre las tres durante lo que se llamó “el juicio de Paris”) y ese hecho provoca la guerra de Troya que tan bien narra la *Ilíada*.

Alba Omil nos ofrece un texto sobre Helena de Troya (“Helena”) en el que nos cuenta su pasado (nació de la unión de Zeus en forma de cisne y de Leda) y nos adelanta su futuro al hablar de los guerreros muertos que caerán en la guerra de Troya. En realidad, en cada uno de los tres párrafos del texto, se hace alusión a un momento temporal distinto que sigue la progresión cronológica: pasado, presente y, por último, futuro.

Eduardo Gudiño Kieffer, en cambio, elige un momento temporal posterior a la guerra de Troya: Menelao recupera a Helena, pero ya no es la que era. Tal y como corresponde al nombre de su libro *Fabulario*, añade una moraleja final para que todos podamos aprender de ella y quizás también sonreír. Menelao no consuma su venganza puesto que el tiempo ya lo ha hecho por él y la Helena que antaño era bellísima se ha convertido en una vieja poco deseable. Además, de esta forma, Menelao salva su honor

³²² ANDERSON IMBERT, Enrique: *Narraciones completas*. Vol. I, pp. 490–491.

(recupera a su mujer) y obtiene la serenidad que le faltaba antes (con su nuevo físico es poco probable que Helena caiga nuevamente en el adulterio).

Es cierto que según la mitología Menelao y Helena vuelven a estar juntos aunque todo sucede después de la muerte de Paris. Sin embargo, Denevi se imagina el castigo que le propinaría Menelao a Paris por haber raptado a su mujer en “Los amores digitales” en una clara alusión a que el placer sexual mayor que obtenía Helena de Paris no venía de sus órganos sexuales, sino de sus dedos.

Antonio Jesús Cruz también nos da una versión de la historia entre Helena y Paris valiéndose de un texto epistolar con un título muy poco concreto: “Carta”. Utiliza un tono muy actual y su carta es más bien un telegrama. Menelao contesta a Paris negándose a aceptar que éste le devuelva a su mujer Helena y le advierte de que van a ir a la guerra para recuperar su prestigio. Por último, en la postdata, nos recuerda que la historia la escriben los que ganan las guerras y alude a Homero, autor de la *Ilíada*: “Mis escribas, coordinados por el ciego que tú conoces, trabajan ya en un poema en el cual se demuestra la existencia de un rapto y te atribuyen toda la culpa”. Este microrrelato desmonta el mito y nos demuestra que la literatura frecuentemente manipula la historia.

En los siguientes ejemplos, Denevi no modifica las historias, simplemente le sirven como excusa para llevar a cabo una reflexión. En “Vindicación de Fedra”, este personaje femenino reivindica que amar a su hijastro sería una gran tentación para cualquier mujer ya que une el deseo de maternidad con el deseo sexual. En la segunda (“Todo amor es unilateral”), Selene, enamorada del bello pastor Endimión, envejece mientras este permanece siempre joven, dormido en un suelo eterno que le concede Zeus. Selene es un astro que muere y nace todas las noches mientras que Endimión, a pesar de ser hombre, no envejece debido a la gracia que le ha concedido Zeus, así que lo

suyo es un amor imposible y Denevi lo resalta mediante el uso de la antítesis: ama-indiferente, vela-duerme y envejece-siempre joven.

VINDICACIÓN DE FEDRA

Un hijo a quien pueda amar sin incurrir en incesto es una tentación a la que ninguna mujer se resiste³²³.

TODO AMOR ES UNILATERAL

Selene ama, vela y envejece. Endimión duerme, indiferente y siempre joven³²⁴.

Circe busca una solución para tener sus propios sátiros a pesar de que éstos ya no existan en el microrrelato erótico de Marco Denevi irónicamente titulado “Sátiros caseros”. A falta de un ser con miembro bífido, recurre a dos hombres.

Patricia Calvelo nos cuenta la tragedia de Medea y se hace eco de la idea de que fue Eurípides el primero que afirmó que fue capaz de matar a sus propios hijos. En “La terrible Medea” se rompe la barrera entre la ficción y la realidad: la protagonista le pide al dramaturgo que no escriba el asesinato y éste no le hace caso, así que sale como una autómatas (“como un títere desgarrado y sin fuerzas”) a hacer realidad su destino. Medea es un personaje que se rebela contra su autor porque la obliga a hacer algo que va en contra de su naturaleza de madre. Sin embargo, Calvelo recalca que, al igual que Medea, nadie puede ir en contra de su propio destino.

Denevi escribió en sus *Falsificaciones* de 1966 un texto llamado “La caída de los héroes” que le sirvió de base para, en posteriores versiones, independizar algunos de los microrrelatos que contiene y que ya hemos analizado en este trabajo. El nexo de unión de todos ellos es la desmitificación de algunas de las historias que todos conocemos: Ulises y las Sirenas, Perseo y la Gorgona, etc.

³²³ DENEVI, Marco: *Falsificaciones. Obras completas, tomo 4*, p.313.

³²⁴ DENEVI, Marco: *Falsificaciones. Obras completas, tomo 4*, p.314.

En “Tormento de un marido engañado” Denevi nos cuenta el mito de Anfitríón, que es suplantado por Júpiter en su lecho conyugal y ya nunca podrá complacer a Alcmena tan completamente como lo hizo el dios haciéndose pasar por él así que la mujer, en una actitud de pasividad que tópicamente se atribuye a la femineidad, atormenta a Anfitríón “con aquel triste semblante de esposa defraudada”, puesto que nunca va a volver a disfrutar sexualmente tanto como lo hizo con Júpiter que “es un dios, el más libertino de todos y el más sabio en cuestiones amorosas”.

En “La virtud en la mujer” otro hipertexto de Denevi, la comicidad está en el hecho de la fama de los griegos de practicar la homosexualidad, por lo cual una mujer en un barco con ellos durante tres años no correría peligro alguno. Esta mujer se disfraza de hombre y practica el amor griego con los argonautas. Su padre, el timonel de la embarcación se lo reprocha y ella se excusa diciendo que es la única manera de conservar su virtud. Sin embargo, en el último párrafo y con su habitual mirada desmitificadora e irónica, Denevi duda de la historia y nos da la versión de Pilémacos, que piensa que si la mujer hubiera ido como tal, ningún griego habría solicitado sus favores sexuales.

2.1.1.2 La Biblia

La Biblia es una gran fuente de inspiración para los autores de microrrelatos. No podemos olvidar que es uno de los libros fundacionales de las religiones cristianas y que los mitos que en ella se cuentan forman parte de la cultura occidental como podemos comprobar en narraciones, películas obras artísticas visuales...

2.1.1.2.1 Creación

Todos conocemos el mito de la creación del mundo por parte de Dios en siete días con el que comienza la Biblia en uno de los libros del Pentateuco: el Génesis.

Veamos ahora cómo se recrea en los microrrelatos. Algunos autores argentinos se preguntan dónde estaba Dios antes de crear el mundo. Podemos encontrar un ejemplo de este tema en uno de los numerosos prólogos de *Museo de la novela de la Eterna* del genial Macedonio Fernández titulado “Prólogo a la eternidad”. El texto consta de dos párrafos. En el primero el personaje es Dios, al que le recriminan (no sabemos quién, puesto que nada se ha inventado, ¿quizás él mismo?) que todo ya está hecho escrito y dicho, incluso antes de crear el mundo en una original recreación del tópico bíblico atribuido a Salomón “Nihil novum sub sole” (Nada nuevo bajo el sol). En el segundo párrafo un narrador en primera persona cuenta que una rumana le cantó una frase que ha encontrado diez veces en obras de diferentes autores. Todo esto sirve para terminar con una conclusión aforística: “Es indudable que las cosas no comienzan; o no comienzan cuando se las inventa. O el mundo fue inventado antiguo”. Macedonio explora la idea de que nada se inventa, sino que las cosas ya están ahí: sólo hay que descubrir. De esa manera, el dilema de que no puede decirse nada nuevo nos remite al papel del escritor en busca de palabras; su única opción es contarnos su punto de vista sobre las cosas con la duda de que lo que escribe sea original.

De la misma manera, Saúl Yurkievich también imagina a Dios en su absoluto antes de haber creado ninguno de los mundos que inventó después y con la idea de acabar con el nuestro para hacer otro mejor en “Historia sagrada”. Divide el microrrelato en cuatro partes. En la primera nos presenta a Dios antes de la creación, que se propone demostrar su fortaleza llevando a cabo varias génesis. Los paréntesis son utilizados para hacer expresiones aclaratorias o preguntas retóricas que rompen el discurso y lo acercan al lector: “(¿Quiso acaso poner a prueba un poderío del que se sabía en posesión, aunque nunca lo había ejercido?)”. En los dos siguientes párrafos habla de lo que hizo con otros mundos imperfectos que creó antes del nuestro:

desampararlos o desintegrarlos. Y, ya en el último párrafo, se nos advierte de que hará lo mismo con nuestro mundo: “desbaratarlo, para emprender, con impenetrable obstinación, otra tentativa, seguramente fallida”. Dios, que no se da por vencido, continuará con ese círculo infinito de creaciones y destrucciones: “Su suma potestad generará, sin duda, otros engendros”. Yurkievich contrapone la perfección de Dios con la imperfección de los mundos que este crea, de ahí su frustración: nada puede ser tan perfecto como él. Además, el título hace referencia al comienzo de la historia, es decir, del tiempo y al “pasatiempo divino” que supone la creación y destrucción de mundos. Como ningún mundo podrá alcanzar su perfección, todos están condenados de antemano a su aniquilación.

En su libro *El gato de Cheshire* (título que nos remite a otra obra de la literatura universal, ya que este gato es un personaje de *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll), Anderson Imbert une diversos microrrelatos bajo el epígrafe “Teologías y demonologías” en los que toma temas bíblicos. Aparecen frecuentemente Dios, los ángeles y el diablo. Incluso usa de forma repetida los mismos personajes pudiendo establecerse series entre sus diferentes libros.

En “Diálogo” toma como base el Génesis 1:3: “Dijo Dios: Haya luz; y hubo luz. Y vio Dios que la luz era buena. Y separó Dios la luz de las tinieblas”. Anderson Imbert convierte la idea abstracta de Caos en un personaje que le responde a Dios y afirma que ese diálogo sigue teniendo lugar, es una gran conversación que algunas personas son capaces de oír. El hecho de que el escritor argentino haya elegido el Caos como personaje nos remite a la mitología griega. Además, Anderson Imbert nos retrata un Génesis dicotómico y maniqueísta: el bien se contrapone al mal, como la luz a la oscuridad. Y el Caos es algo ajeno de Dios, hasta el punto que inventa un diálogo.

En “Caos y creación”, en cambio, Anderson Imbert le da la vuelta a la historia original: son los hombres los que crean a Dios para consolarse, pero este, en su soledad, se preocupa por el hecho de que los hombres puedan deshacerlo, ya que no sirve para nada. En este texto observamos ecos del conflicto unamuniano de *San Manuel Bueno Mártir*: la creación de Dios por parte de los hombres sirve a estos como consuelo. Además, como son los hombres los que inventan a Dios en la Prehistoria, se describe a estos en una posición erguida y mirando hacia el cielo (puede que en referencia al proceso de hominización), frente al resto de los animales, que lo hacen hacia el suelo. La preocupación de Dios acerca de su inutilidad tiene sentido en la medida en que el hombre va desvelando los misterios de la naturaleza gracias a la ciencia y al progreso. Es factible que llegue el día en que el consuelo que ofrece la existencia divina no sea necesario.

Patricia Calvelo en “La rueda” juega con la misma idea de un Dios que crea el mundo; con lo cual puede destruirlo, pero también pueden hacerlo sus criaturas. En cualquier caso, es el único que permanece porque el creador está por encima del tiempo (en el texto anterior los hombres, como creadores, permanecían, y era Dios el que se preocupaba por su posible desaparición).

Calvelo anticipa el final de nuestro mundo y la creación de uno nuevo en una acción circular de dios. Esta autora repite una estructura sintáctica que sirve para acentuar el carácter reiterativo que sugiere el título: sintagma nominal más “que” más verbo más sintagma nominal (“Un dios que crea un mundo. Un mundo que tiene un pequeño paraíso. Un paraíso que...”). Además, el uso del presente también contribuye a resaltar que las acciones se reiteran y, de hecho, la primera oración es repetida al final para rematar el carácter circular de este microrrelato que se reconfirma con su paratexto: “La rueda”.

Eduardo Santos, en lugar de hablarnos de la creación del mundo por parte de Dios, se pregunta lo que piensa la divinidad como consecuencia de la creación de sí mismo por parte de los hombres y ese Dios, como ser superior, no necesita de los hombres y puede reírse de las necesidades y ocurrencias de estos. Juega con la idea de que, si Dios existe, evidentemente no es porque lo haya creado el hombre y, en ese caso, será algo muy diferente de los dioses que han ido creando las diferentes culturas.

BUEN HUMOR

Dios sonríe ante la ocurrencia de algunos hombres que lo crean para tener un padre, y llega a la carcajada cuando le asignan atributos según sus necesidades³²⁵.

María Elena Lorenzín en “Géneros” habla de la creación de los géneros por parte de Dios. Nos retrata a un Dios solitario que hace un experimento: inventa una compañera para el hombre que ha creado previamente y, al ver el resultado, al parecer no muy grato para él, cambia de idea y decide permanecer en soledad.

Fabián Vique en “Dios no juega a los dados” nos muestra ciertas casualidades que pondrían de manifiesto la grandeza de Dios y que provocan la sonrisa en el lector, pues nadie va a comprobarlas, en un texto que roza el absurdo. ¿Quién va a contar el número de letras “d” de la primera traducción al inglés de *La Divina Comedia* para ver si coinciden con el número de extras de tres películas de Hollywood? El título es una cita de la famosa frase de Einstein con la que aludía a la predictibilidad de las leyes de la física. Vique, sin embargo, resalta la imposibilidad de aplicar leyes científicas a la religión dado su carácter esotérico.

Ana María Shua realiza una serie con el tema de la creación. Todos sus textos se titulan “Creación” seguido de un número romano y a continuación un subtítulo que los identifica y en ellos puede observarse una clara desmitificación de la religión.

³²⁵ VV AA: *Microrrelatos en el mundo hispanohablante*, pp. 56.

En “Creación I: La construcción del universo” Dios es un arquitecto que hace una maqueta del universo en una semana para presentársela a los inversores y eso sería nuestro mundo, una “representación torpe”, no el universo verdadero. En el tercer y último párrafo Shua utiliza la anáfora “como siempre” para referirse al tópico de que normalmente las construcciones requieren más tiempo y más dinero del que se había previsto y acaba con una oración en primera persona del plural para implicar al lector en lo que ha leído: “No deberíamos quejarnos”. En este texto tiene lugar una humanización de Dios: si fuera perfecto no necesitaría una maqueta.

“Creación II: El concurso” juega con la idea de que hay mundos distintos creados por otros dioses que están concursando entre ellos. Nos presenta a un concursante que desde un narrador en primera persona se queja de que el jurado le acusa de haber producido demasiados seres y reclama el ingenio que ha demostrado al inventar especies capaces de reproducirse, no como otros concursantes que han creado seres que permanecen “monótonamente vivos para toda la eternidad”. Esta última parte juega con el ansia de inmortalidad inherente al ser humano y nos hace desear que nuestro mundo lo hubiese inventado uno de esos concursantes menos ingeniosos.

En “Creación III: Trabajo en equipo” Shua pone a los dioses a colaborar en la creación. Refuta que la idea de la multiplicidad de cultos sea un argumento que justifique el agnosticismo y cuenta que en realidad la creación del mundo fue llevada a cabo por un grupo de dioses (nombra a varios de distintas religiones) que formaron una comisión para crearlo. La palabra comisión nos remite al mundo moderno y contrasta con los nombres de dioses antiquísimos; de esa manera la autora consigue el efecto humorístico.” No sospechan que Quetzalcóatl y Zeus y Nge–nechén y Jehová y Mawu y Osiris y Manitú y los otros formaban parte de esa comisión excesivamente numerosa que entre peleas, negociaciones y componendas llegó por fin, con alivio, a este triste

resultado”. De esta forma, el mundo actual sería un precario equilibrio entre las distintas culturas, que son las que han imaginado a todos esos dioses.

El creador del mundo en “Creación IV: Pecados de juventud” es un ser con una percepción del tiempo diferente de la nuestra que sopla para apagar la estrellas y así termina la historia del universo. Shua juega con la ambigüedad entre el ser divino capaz de apagar estrellas y el humano que celebra su cumpleaños, quizá un niño, y en realidad apaga las velas para que no se derritan sobre la torta y deja que sea el lector quien asigne referentes en este breve texto tan abierto.

“Creación V: Lo que ha hecho el niño” se divide en dos párrafos. En el primero se nos cuenta la historia de un niño que ha llevado a cabo una creación de la que sus padres se muestran orgullosos y el narrador afirma con ironía que “no se ve mal (considerando su edad)”. Sin embargo, en el segundo párrafo ese narrador se dirige directamente a Dios identificándolo con el niño del primero y le pide que mejore el mundo ahora que ya ha madurado: “Pero han pasado ya muchos años, y a sus habitantes, Señor, nos sigue pareciendo un capricho infantil, tan elemental, tan precario, recuérdanos ahora que has crecido”.

“Creación VI: El cumpleaños” es un metamicrorrelato. En él, Shua utiliza un juego de palabras en el título quizá para que el lector esté atento a la ambigüedad que late por todo el texto. Comienza con un diálogo en forma directa en el que un personaje se queja de su edad (le tiemblan las manos) y dice que en la actualidad le hubiese costado mucho más que seis días llevarlo a cabo. Se nos va insinuando que quizá sea la creación del mundo porque también habla de lo bellísimas que son sus criaturas. En el segundo párrafo leemos al narrador que es el que introduce la duda acerca de la identidad del hombre al situarlo en un ambiente contemporáneo rodeado de muchachos que admiten quererlo y le invitan a vino para que siga hablando. El tercer párrafo

consiste nuevamente en el casi soliloquio del personaje que continúa contando acciones bíblicas (el diluvio, la lluvia de azufre...) y al final, en el último párrafo se remata la ambigüedad presente en todo el texto y queda sin resolver puesto que el narrador hace que el lector tome conciencia de que es él el que lo está contando y que no piensa decantarse hacia ninguna de las dos opciones sugeridas; no nos dice si el hombre es Dios o simplemente un hombre normal: “Los muchachos sonríen, le palmean la espalda, le piden al mozo otra vuelta de anís El Mono, son casi tan viejos como Él, o quizás como él, el narrador no tiene opinión propia en este caso”.

2.1.1.2.2 Adán y/o Eva

Adán es el primer hombre creado por Dios. La Biblia cuenta cómo fue creado del polvo a imagen y semejanza del creador. Dios le da vida mediante un soplo. Después de decirle que no debe comer del árbol “Y Dios impuso al hombre este mandamiento: "De cualquier árbol del jardín puedes comer, mas del árbol de la ciencia del bien y del mal no comerás, porque el día que comieres de él, morirás sin remedio"”. (Génesis 2:16).

Y le creó una compañera a ese hombre: “De la costilla que Yahveh Dios había tomado del hombre formó una mujer y la llevó ante el hombre” (Génesis 2:22). La serpiente tienta a la mujer para que se salte la norma de Dios y ésta come del árbol del bien y del mal. “Y como viese la mujer que el árbol era bueno para comer, apetecible a la vista y excelente para lograr sabiduría, tomó de su fruto y comió, y dio también a su marido, que igualmente comió” (Génesis 3:6). Esta falta de obediencia tuvo como consecuencia la expulsión del jardín del Edén (Génesis 3:24). Además, Dios les castigó con la muerte, el dolor, la vergüenza y el trabajo: “Con el sudor de tu rostro comerás el pan, hasta que vuelvas al suelo, pues de él fuiste tomado. Porque eres polvo y al polvo

tornarás” (Génesis 3:19). “A la mujer le dijo: “Tantas haré tus fatigas cuantos sean tus embarazos: con dolor parirás los hijos. Hacia tu marido irá tu apetencia, y él te dominará” (Génesis 3:16). Estos hechos son conocidos como el Pecado original.

Raúl Brasca mezcla dos temas aparentemente contradictorios: la expulsión de Adán del Paraíso y la teoría de la evolución según la cual el hombre viene del mono. El título (“Adánico”) nos remite a Adán; sin embargo, en el microrrelato el personaje es un mono que al ser consciente de que come una manzana es expulsado del Jardín del Edén; es decir, pierde la inocencia. Con el mito bíblico se nos recuerda el proceso de hominización: el hombre comprende (“se dio cuenta”) e inventa a Dios (“con sagrado asombro”).

El mismo autor, Brasca, nos proporciona un ejemplo de multiplicidad en el ingenioso “Polimorfismo”, que nos remite al Génesis y presupone nuestro conocimiento sobre Adán, Eva, la manzana y la serpiente. De hecho, en el texto bíblico la serpiente era en realidad el diablo, igual que en su hipertexto podría serlo el pequeño gusano. El diablo tiene la capacidad de cambiar de forma y en ello incide el título. Subyace la idea de que explicar las realidades basándose en la religión hoy en día nos parece infantil e ingenuo.

POLIMORFISMO

Sentado en la rama del árbol vecino, el chico miraba con codicia la manzana más madura. Tendió la mano para arrancarla y en el mismo momento recordó el pecado original que acababan de enseñarle en catecismo. Retiró la mano indeciso y buscó la serpiente enroscada en el tronco. No estaba. Son puras mentiras, se dijo y, como tantas otras veces, arrancó la manzana, la lustró frotándola contra la camisa y la mordió. Mientras masticaba, miró distraídamente la fruta mordida. Se paralizó. Escupió espantado lo que tenía en la boca y arrojó lejos el trozo que le quedaba. Había visto un pequeño gusano que emergía de la pulpa. Con el diablo nunca se sabe, pensó³²⁶.

³²⁶ BRASCA, Raúl: *Todo tiempo futuro fue peor*, p. 24.

Shua, por su parte, recrea el mito de Adán y Eva pasándolo por el tamiz de uno de sus temas favoritos: el del sueño. Para ella, la expulsión del paraíso supone despertarse. Nos presenta un Dios implacable que no da segundas oportunidades.

Habéis desobedecido mi orden, dijo el Señor a Adán y Eva. Y sin darles otra oportunidad, los despertó de golpe³²⁷.

Ana María Mopty en “Entre nosotros” tiene como referencia a la Biblia en este ejemplo en el que el paratexto completa la última oración: “Y la palabra se hizo carne y habitó entre nosotros”. Comienza diciendo que “Lo primero fue la palabra” en referencia a la innegable relación entre pensamiento y lenguaje y, en lugar de relatar las historias que todos conocemos, utiliza una enumeración de sustantivos: “tentación, inocencia, pecado, el cosmos”, que nos sugieren todas las historias del comienzo del Génesis.

Igualmente, en “La Biblia” Mopty se acuerda de la Biblia en un hipertexto de escasa narratividad en el que lo máximo que ocurre es que el narrador protagonista se come una manzana. La reflexión del principio acerca de la alegría es ambigua: puede que se refiera al deseo sexual ya que la manzana simboliza la tentación (el pecado) y el narrador, al comérsela, sucumbe a la tentación.

David Lagmanovich da voz a la serpiente (el diablo), que intenta lavar sus culpas en “Literal”. Reclama que no es más que un animal que les sugirió a Adán y Eva que probaran una fruta en sentido literal. Echa la culpa al sentido metafórico (de nuevo el pecado como en el texto de Mopty), que es lo que hace que el dueño del Jardín (Dios) se irrite.

En “Los caminantes” Lagmanovich se refugia en la referencialidad inconcreta de los pronombres para revelar solo al final del texto, en el que sus personajes caminan

³²⁷ SHUA, Ana María: *Cazadores de letras*, p. 83.

cansados y con miedo por lo que les deparará el futuro, que estos son Adán y Eva. Al abandonar el paraíso, ella llora y Adán la reconforta diciéndole que siempre estarán juntos, que podría ser una alusión a la idea de que ahora son una pareja también el sentido sexual. La expulsión del paraíso conlleva la mortalidad y, con ella, la necesidad de reproducirse para repoblar el mundo.

Denevi en “Origen de la risa según Nietzsche” atribuye a Nietzsche la historia sobre cómo se origina la risa. El filósofo pensaba que es Adán el primero que se ríe al ver a Eva mirándolo desnuda con curiosidad. El texto se divide en dos párrafos. En el primero, Adán se encuentra solo y siente temor cada vez que oye que Dios le llama y, en el segundo, duerme y despierta para conocer a Eva y al verla desnuda se ríe por primera vez en la historia. Puede que haga referencia a la típica risa que sirve para aliviar la tensión a la que se alude en la primera parte.

2.1.1.2.3 Caín y Abel

La muerte de Abel en manos de su hermano Caín a causa de la envidia de este último también se revela como un mito muy productivo. Caín y Abel son hijos de Adán y Eva. El primero era agricultor y el segundo pastor de ovejas. Los dos ofrecían oblações a Dios, pero éste prefería las de Abel hasta que un día su hermano Caín lo mató. “Yahveh dijo a Caín: “¿Dónde está tu hermano Abel? Contestó: “No sé. ¿Soy yo acaso el guarda de mi hermano?”” (Génesis 4: 9). Dios, que sabe lo que ha ocurrido, le condena a vagar por el mundo y al final acaba asentándose en el país de Nod.

En este primer ejemplo que aportamos, Anderson Imbert se pregunta si en el fondo la muerte de Abel no fue más que un sacrificio ofrecido a Dios por parte de Caín. No cambia la historia, pero sí la motivación del personaje. Caín le ofrecía frutas mientras que Abel sacrificios sangrientos de animales, así que Caín le ofreció la sangre del ser máspreciado para él: su hermano. El último párrafo consiste en una disyuntiva:

el autor ofrece dos opciones en forma de pregunta para interpretar lo sucedido y es el lector el que debe optar por una. Además, debemos recordar que la agricultura la inventa el hombre sedentario en la revolución neolítica y en esa misma época se inventan las religiones.

Abel, el pastor, ofreció a Jahveh un cordero. Caín, el labrador, le ofreció una fruta.

Jahveh prefirió el sacrificio sangriento de Abel a la ofrenda frutal de Caín. Con el andar de los siglos las religiones han imitado a Caín y no a Abel. Hoy consideramos que lo civilizado es poner flores en un altar, no degollar un animal. Caín, pues, tenía razón. Si se equivocó fue después, cuando mató a su hermano. Pero ¿por qué mató? Por envidia, se dice. Es posible. Sin embargo...

—¿Con que te place ver sangre? —habrá dicho a Jahveh— pues aquí tienes la sangre más preciosa que puedo darte; no la de un cordero, sino la de mi hermano.

¿Caín interpretó mal los deseos de Jahveh y quiso extremar su obediencia? ¿O mató en un violento acto de ironía?³²⁸

En este segundo microrrelato de Anderson Imbert, también sin título, continúa con la idea de que a Dios le complacen los sacrificios, que disfruta con ellos y que todo comenzó con Caín y Abel. Utiliza la palabra “Elohim”, del hebreo, que conlleva el concepto de “dioses” o de “ángel de dios”. Anderson Imbert toma el concepto antiguo del dios sangriento común a tantas religiones (aztecas, griegos, romanos, judíos, etc.).

Elohim ve complacido las guerras. Cree que son parte de un misterioso culto que le rinden los hombres. La cosa principió con Caín y Abel. Poco a poco el matarse unos a otros se hizo ritual. Las guerras son ya sacrificios en masa que convierten a toda la tierra en un vasto templo. Elohim, halagado, mira la ceremonia y sonríe³²⁹.

Juan Romagnoli en “Estigma” resalta el hecho de que Caín estaba destinado a matar a Abel. Sueña que su hermano lo mata e intenta olvidarlo en la vigilia, pero ve que lleva un estigma en la frente que le confirma que él matará a su propio hermano. En

³²⁸ ANDERSON IMBERT, Enrique: *Narraciones completas. Vol. I*, pp. 417–418.

³²⁹ ANDERSON IMBERT, Enrique: *Ibíd.*, p. 413.

este texto Caín mata en defensa propia, así que la ira de Dios será injusta: él sólo ha sido más fuerte que su hermano en la pelea.

Borges retoma el mito en “Leyenda” y, dándole un tinte sobrenatural, sitúa a los dos hermanos comiendo después del asesinato. El texto resulta ambiguo, no queda claro si Caín también está muerto. Abel perdona a Caín y los dos reivindican el olvido como única forma verdadera de perdón. Lo interesante de la idea borgeana es que cualquiera de los dos personajes podría haber matado al otro así que los dos tienen que hacerse perdonar.

En cambio, en “Juan López y John Ward”, Caín y Abel no son personajes del microrrelato. Los protagonistas son Juan López y John Ward, un argentino y un inglés, admiradores cada uno de la cultura del otro, que van a hacer de Caín y de Abel (depende de la perspectiva del lector) en la guerra de las Malvinas. Borges utiliza la técnica del extrañamiento, habla de un tiempo que parece lejano, aunque se trate de algo tan cercano al lector como el siglo XX: “El planeta había sido parcelado en distintos países, cada uno provisto de lealtades, de queridas memorias, de un pasado sin duda heroico, de derechos, de agravios, de una mitología peculiar, de próceres de bronce, de aniversarios, de demagogos y de símbolos. Esa división, cara a los cartógrafos, auspiciaba las guerras [...].El hecho que refiero pasó en un tiempo que no podemos entender”. En cualquier caso, los dos personajes se matan por cuestiones nacionalistas y el lector se da cuenta de que su época en realidad no le resulta tan lejana ni extraña y su muerte no tiene ningún sentido.

Shua, con su característica mirada diferente, en “Después de Caín” se pone en el lugar de los padres, Adán y Eva, después del asesinato de uno de sus hijos en manos del otro y piensa que en realidad intentarían no tener más hijos, que si los tuvieron fue por la intervención de los incubos y los súcubos. Sus personajes son muy humanos,

engendrar siempre conlleva el miedo a la incertidumbre, a que pueda pasar algo a los hijos. Lo irracional (los demonios) se impone a lo racional (el deseo de no tener más hijos para que estos no provoquen ningún mal). De ahí la frase final, desesperanzadora, que afirma que el mal es innato al hombre: “llevan en sí la semilla de la maldad humana, que no es inocente”.

2.1.1.2.4 Noé y el arca

Cuando la humanidad ya se ha multiplicado en la tierra Dios se arrepiente de haberla creado: “Viendo Yahveh que la maldad del hombre cundía en la tierra, y que todos los pensamientos que ideaba su corazón eran puro mal de continuo, le pesó a Yahveh de haber hecho al hombre en la tierra, y se indignó en su corazón. Y dijo Yahveh: "Voy a exterminar de sobre la haz del suelo al hombre que he creado, - desde el hombre hasta los ganados, las serpientes, y hasta las aves del cielo - porque me pesa haberlos hecho."” (Génesis 6:5).

Dios le da a Noé, el único hombre justo, instrucciones para construir un arca en la que se salvarán los únicos seres vivos que quedarán en la tierra cuando él envíe un diluvio que durará cuarenta días y cuarenta noches: “Yahveh dijo a Noé: "Entra en el arca tú y toda tu casa, porque tú eres el único justo que he visto en esta generación. De todos los animales puros tomarás para ti siete parejas, el macho con su hembra, y de todos los animales que no son puros, una pareja, el macho con su hembra” (Génesis 7:1).

Noé y su familia permanecieron en el arca hasta que comprobaron que el agua se había evaporado soltando a una paloma: “La paloma vino al atardecer, y he aquí que traía en el pico un ramo verde de olivo, por donde conoció Noé que habían disminuido las aguas de encima de la tierra” (Génesis 8:11).

Sergio Francisci en “Sueños apócrifos” nos da una nueva versión del arca de Noé, en la que este personaje será el arca que lleve a unos seres vivos muy particulares: los virus. En los dos primeros párrafos vemos a Noé preocupado acerca de cómo construir el arca rodeado por una naturaleza agreste y agresiva (camina por una llanura desierta, el cielo se desgarrar, nubarrones lo acosan...) hasta que en el último se resuelve la cuestión: “Cuando llegan hasta él los primeros virus comprende cuáles serán las especies sobrevivientes a este diluvio y quién el arca que las contenga”. Desde la posición de ombligo del mundo otorgada a Noé, percibimos su incertidumbre. A pesar de que será el salvador de la humanidad no sabe lo que tiene que hacer y ahí está su perdición.

Orlando Van Bredam inventa un nuevo diluvio en el que un padre justifica a su hijo la situación en la que se encuentran, escapando nuevamente de las inundaciones. El sino de la humanidad es escapar de las fuerzas implacables de la naturaleza: Noé ha pasado a convertirse en un prototipo de hombre que se salva de una catástrofe para conseguir que se perpetúe la especie.

EL DILUVIO ETERNO

¿Cómo explicarte, hijo? En aquellos tiempos los hombres eran muy pero muy malos, tan malos que Dios hizo llover durante cuarenta días y cuarenta noches. Tan malos que Noé y la familia de Noé fue elegida por el Señor para salvarse. Noé construyó un arca en la que reunió una pareja de animales de cada especie. ¿Cómo era el arca? ¿Cómo explicarte, hijo? Enorme pero pequeña sobre las aguas del diluvio. Pequeña como aquella cáscara de nuez arrastrada por la corriente en la que huye un puñado de hormigas; como esta canoa, hijo, en la que escapamos otra vez de las inundaciones³³⁰.

En “Los animales en el arca” Denevi nos da su propia versión de lo acontecido en el arca de Noé dejándonos con la duda de lo que pudo suceder en el interior del arca añadiendo el motivo de que los animales que allí perecieron tuvieron que ser los más

³³⁰ POLLASTRI, Laura: *El límite de la palabra. Antología del microrrelato argentino contemporáneo*, p. 196.

bellos. Este autor aplica las leyes darwinianas a una historia mítica procedente de la Biblia.

Graciela Tomassini y Stella Maris Colombo llevan a cabo una reflexión interesante acerca de este texto resaltando que combina dos tipos de logos distintos y con este término publicitario se refieren a lo que queda de piezas narrativas de nuestra cultura después de usarlas varias veces de tal manera que las historias originales se van transformando debido a los diferentes usos que se han hecho de ellas.

En “Los animales del Arca”, de Denevi, el hipotexto se transforma por remotivación realista desde el momento en que el logo de procedencia bíblica (Arca) es interpretado por un logo de extracción teórico–científica (selección natural); el cambio temático producido por la mutua renarrativización de los elementos narrativos previos (degradación del mundo por oblación de los hermosos a los poderosos) no es previsible ni derivable de ninguno de aquéllos por separado (Logo 1: Arca: regeneración del mundo tras la purificación; Logo 2: supervivencia del más apto: mejoramiento de las especies).

Esta transformación implica una reescritura de una forma de narrativización en función de otra: cada una de estas formas atañe a contextos histórico–culturales sumamente alejados entre sí, y por tanto a modelos interpretativos divergentes. Esta incompatibilidad, puesta de manifiesto por un discurso dialógico (según la terminología de Bajtín, del tipo “polémica interna”) supone una paradójica versión racionalista–cientificista del mito bíblico del diluvio y al mismo tiempo una suerte de parodia, no ya del hipotexto bíblico sino más bien de sus metadiscursos. Este procedimiento es muy frecuente en las *Falsificaciones* (casi diríamos que es una de sus operaciones constructivas más relevantes)³³¹.

2.1.1.2.5 Job

Job era un ganadero muy rico que amaba a Dios, pero el diablo, con el consentimiento divino, le causa todo tipo de desgracias para ver si en la adversidad sigue amando igualmente a Dios. Job supera la prueba porque a pesar de haberlo perdido todo (su salud, su riqueza, su familia...) continúa amando a Dios.

³³¹ TOMASSINI, Graciela, y COLOMBO, Stella Maris: “La minificción como clase textual transgénica” en *Revista Interamericana de Bibliografía*. XLVI, 1–4. [On–line]: http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/index.aspx?culture=es& navid=201 (Consulta: 1 de octubre de 2012).

Bioy Casares en un texto dividido en dos titulado “Job” reflexiona sobre este personaje bíblico. En la primera parte nos cuenta lo que le sucedió cambiando el final (lo sitúa en el infierno) y en la segunda se pregunta qué hacer para evitar ser elegidos por Dios igual que le pasó a Job. Es decir, en este caso la trama que se cuenta en la Biblia le da pie para una reflexión metafísica en la que ofrece tres actitudes diferentes del personaje (aunque le da igual: su destino está escrito y, en cualquier caso, la muerte es inexorable) y termina hablando de una de sus grandes preocupaciones: la literatura. En la parte I lleva a cabo lo que critica en la parte II: “O que nos hunda, como un escritor apresurado despacharía su personaje, para dar al cuento un final aceptable”. O sea, lo que él mismo ha hecho: mandar a Job al infierno, cuando en la Biblia se salva. Dios es el creador de Job y hace que se salve, mientras que él, Bioy Casares, es un escritor que cambia la historia bíblica así que podría afirmarse que existe una correlación entre los dos creadores: Dios y el escritor.

Denevi, en cambio, realiza una parodia de inversión: piensa que es Job el que pone a prueba la paciencia de Dios en esa especie de proyecto (*in nuce*). En realidad, esta reflexión supone ver en el mito de Job un vencedor y un vencido: Job tiene el poder por su resistencia pasiva digna de un Gandhi bíblico.

JOB IN NUCE

No es que Dios haya enviado una calamidad tras otra contra Job para ponerlo a prueba. Es Job quien soporta todas las calamidades sin quejarse para poner a prueba a Dios. Dios, finalmente, debe darse por vencido³³².

2.1.1.2.6 Salomón

Según el Antiguo Testamento la anónima reina de la tierra de Saba va a Israel porque había oído hablar de la gran sabiduría del rey Salomón, y le lleva regalos (especias, oro y piedras preciosas). La reina quedó tan impresionada por la sabiduría y

³³² DENEVI, Marco: *Falsificaciones. Obras completas, tomo 4*, p.220.

las riquezas de Salomón que se convirtió al monoteísmo, entonando una alabanza a Dios; el rey la recompensó con la promesa de otorgarle cualquier cosa que deseara. La reina regaló 4,5 toneladas de oro al rey de Israel.

Denevi atribuye un deseo distinto a la reina de Saba en “Las mujeres sabias”: casarse con Salomón. Lo tenía prácticamente seducido; pero, como lo consideraba muy sabio, se valió de acertijos y enigmas que pusieron al rey en un aprieto y, por ello, perdió la posibilidad de unirse a él en matrimonio: “Pero la reina de Saba cometió un error gravísimo: una noche, al término de un festín, se le ocurrió poner a prueba, con acertijos, con enigmas, con adivinanzas y preguntas embarazosas, la sabiduría del rey sabio. Salomón se halló con una rival que casi estaba a su altura. Debió sudar la gota gorda para salir del paso. Naturalmente, no se lo perdonó nunca a la reina”. La reina de Saba representa la sociedad matriarcal, mientras que Salomón forma parte de la patriarcal: es sabio, procreador, tiene concubinas, disfruta, dilapida, ejerce el poder y no puede compartir todo eso con una mujer que está prácticamente a su altura: se encuentra acostumbrado a mujeres humilladas sobre las que ejerce el poder. Por encima de los beneficios materiales que hubiera podido aportarle la reina de Saba está la estructura jerárquica de una sociedad patriarcal como la judía.

En este cortísimo texto, Blaisten hace una referencia muy sutil a todos los actos pecaminosos presentes en la Biblia, sobre todo en el Cantar de los cantares. Juega con el parecido entre Saba y sábana en su paratexto para dejar claro al lector que se refiere a actos lujuriosos.

SALOMÓN Y LA REINA DE SÁBANA

La Biblia era una fiesta³³³.

³³³ BLAISTEN, Isidoro: *El mago*, p. 85.

Shua utiliza dos épocas distintas en “Tres piernas”: la de Salomón y el siglo XX. En las dos habla de un hombre con tres piernas, pero en el tercer y último párrafo rompe la expectativas del lector diciendo que no hay ninguna relación entre las dos narraciones: “Se equivoca el que intente descubrir alguna conexión entre estas dos historias”. En realidad hay una relación entre los dos: poseen tres piernas aunque uno sea un demonio y el otro un personaje supuestamente real. La escritora asume el papel de narrador omnisciente y cierra cualquier posible conexión entre los dos porque asumimos que es el narrador el que sabe más que nosotros, simples lectores.

2.1.1.2.7 Paraíso y/o. infierno

En la Biblia la palabra paraíso designa originalmente el vergel donde Dios coloca a Adán tras crearlo (Génesis 2). Esta noción también puede hacer referencia a un lugar ideal en la tierra o utopía, que recuerde al jardín del Edén y al lugar de salvación: el cielo que en algunas religiones aguarda a los que son buenos, se arrepienten o son elegidos.

Son varias las referencias e imágenes existentes en la Biblia acerca del infierno de las que muchos deducen que se trata de un lugar de sufrimiento. Aportamos una del Apocalipsis: “Si alguno adora a la Bestia y a su imagen, y acepta la marca en su frente o en su mano, él también beberá del vino de la ira de Dios, que ha sido vaciado puro en el cáliz de su cólera. Será atormentado con fuego y azufre delante de los santos Ángeles y del Cordero; y el humo de su tormento se elevará por los siglos de los siglos. Y no habrá reposo, ni de día ni de noche” (Apocalipsis 14:9-11).

Los conceptos de paraíso y de infierno que manejamos hoy en día parten de la Biblia pero han ido más allá. Todos consideramos el paraíso como un lugar donde nos gustaría estar, un premio para los mejores, y el infierno como el castigo por nuestros pecados. Sin embargo, nuestros autores pueden sorprendernos con sus aportaciones.

Anderson Imbert resalta en el siguiente microrrelato cómo el infierno y el paraíso son interdependientes porque tanto el placer como el sufrimiento necesitan de su contrario para ser apreciados. Hace falta un referente para que los premiados en el Paraíso y los condenados en el Infierno sean capaces de comprender su situación y no acostumbrarse a ella. Juega con la variable del tiempo: dicha situación podría cambiar a la opuesta y eso les hace valorarla o sufrirla (dependiendo de dónde estén) más todavía.

En el Paraíso se recurre intermitentemente a los servicios del infierno para agudizar el placer en los bienaventurados. De vez en cuando, chirridos, llamaradas malolientes, ramalazos de sombras, desfile de fealdades y penas, todo a guisa de contraste. A su vez, el Paraíso presta algo de su felicidad al Infierno para que los réprobos, también por contraste, no se olviden de que están sufriendo³³⁴.

Ana María Shua nos da una diferente visión del infierno. Para ella, con su natural habilidad para ver el otro lado de las cosas, el infierno es la burocracia. Lleva a cabo una parodia de transcontextualización: en el mundo actual los conjuros no son suficientes, hay que llenar una solicitud por triplicado para invocar al diablo. Con esta ambigüedad puede que haga referencia al carácter diabólico de la burocracia.

Con un correctísimo conjuro invoco a Satanás. Sin embargo, debo resignarme a conversar con su secretario. Mi señor es ubicuo y omnisciente, anuncia con solemnidad. Pero me entrega una solicitud para llenar por triplicado. Decididamente la burocracia es un infierno³³⁵.

En este último caso profundamente subversivo, Shua nos presenta un Paraíso que en realidad es peor que el infierno porque los habitantes se resignan a él en lugar de rebelarse como los del infierno. Juega con el tópico del aburrimiento reinante en el Paraíso y parece decir que la rebeldía es lo que vence a la muerte en el infierno. Sin embargo, la resignación, aparte de significar una muerte en vida, hace que la muerte sea aún más muerte. Su texto nos pinta como más atractivo el infierno que el Paraíso.

³³⁴ ANDERSON IMBERT, Enrique: *Narraciones completas*. Vol. I, p. 413.

³³⁵ SHUA, Ana María: *Cazadores de letras*, p. 126.

En el infierno la represión es dura pero necesaria: logra apenas controlar la constante rebeldía de sus habitantes. La terrible, aplastante resignación del Paraíso se parece, en cambio, mucho más a la muerte³³⁶.

En “Otro pacto con el diablo” Shua desmitifica el infierno aplicándole conceptos económicos (exceso de oferta, precios, departamento de compras...). Piensa que los que están en el Paraíso en realidad esperaban una propuesta del diablo para pactar con él y no la recibieron. Afirma que hay tanta oferta que el equipo de compras del diablo consigue almas por muy poco. La mayor parte de los mortales carecemos de interés para el poder y ni siquiera nuestras existencias resultan interesantes para el infierno y el Paraíso, son grises: sin importancia.

La misma autora en “Paraíso no es premio para todos” elige a un personaje que está en el infierno y que encuentra placer en el hecho de no arrepentirse de sus pecados. Nos recuerda que los castigos, aunque los impone el diablo (al que describe como un comerciante honesto) en realidad son culpa de Dios: “Aun en el peor de los tormentos y por toda la eternidad no arrepentirse: ¿es imaginable, desde la vanidad, un goce más excelso?”. Arremete contra el sentimiento de culpa asociado a algunas religiones (recordemos el concepto de pecado original), por eso habla de los auténticos placeres, es decir, no arrepentirse de haber pecado. A los que cumplen los preceptos religiosos los califica de “espíritus vulgares” o “almas débiles”.

David Lagmanovich explora la misma idea en “Sólo había llanto”. Nos presenta un paraíso que no lo parece (“Todo muy solemne, con demasiado olor a iglesia: ¿quién quiere estar siempre como en misa?”), por eso el protagonista se escapa antes de que lo vean. En el fondo, nos dice que lo que la iglesia propugna (culpa, llanto, humildad...) no puede ser el Paraíso.

³³⁶ SHUA, Ana María: *Cazadores de letras*, p. 136.

Denevi, utilizando el título de la obra de Dante “Divina comedia”, nos dice que el infierno no existe, en realidad es el purgatorio y a lo que antes se llamaba purgatorio ahora se le conoce como paraíso puesto que el verdadero paraíso estaba siempre vacío. Dios, convertido en un personaje gracioso, una ranita, dialoga con un teólogo y decide perdonar a los que están en el infierno y llamarlo purgatorio: “Desde entonces el infierno se llama purgatorio, porque ahora lo habita la esperanza, y el anterior purgatorio, libre de la vecindad del infierno, se llama paraíso. En cuanto al primitivo paraíso, fue definitivamente clausurado: ¡se lo veía siempre tan desierto!”.

Denevi viene a decirnos que es el hombre el que necesita la división tripartita de paraíso, purgatorio e infierno. Estos tres lugares son demasiado humanos para proceder de Dios. Los han inventado los que estudian e intentan entender a Dios: los teólogos.

2.1.1.2.8 Apocalipsis

La palabra griega “apocalipsis” significa “revelación”. El libro fue escrito para consolar a los cristianos cuando empezaron a sufrir las persecuciones por parte del Imperio romano. Se utilizan en él recursos de índole variada: visiones de ángeles portadores de mensajes, fenómenos cósmicos que sirven para premiar a los buenos y castigar a los malos, simbolismo de los números, etc.

Las ideas contenidas en este libro que más preocupan a nuestros autores son la del fin del mundo y el juicio final.

Denevi nos describe en “Apocalipsis” la rebelión de los objetos contra los hombres. El fin del mundo no será culpa de Dios, sino del hombre: las cosas que este último ha creado, es decir, los objetos, terminarán con él. En un párrafo cuya larga longitud contribuye a crear angustia en el lector, comienza negando lo escrito por San Juan (“Ni ángeles con trompetas, ni monstruos, ni batallas en el cielo y en la tierra”)

para después describir la agonía que supondrá para la humanidad la desobediencia de las cosas: desde las máquinas y los motores hasta cualquier tipo de objeto inerte contribuirán al exterminio de la raza humana. En la última oración del texto, el escritor argentino demuestra su pericia haciendo una enumeración de adjetivos destinados a calificar al sustantivo “cosas” que cierra el microrrelato con un extraordinario acierto: “Cuando el último hombre desaparezca, las cosas, frías, bruñidas, relucientes, duras, metálicas, sordas, mudas, insensibles, seguirán brillando a la luz del sol, a la luz de la luna, por toda la eternidad”.

El Juicio Final o día del Juicio Final, es la denominación religiosa del fin del mundo, en el cual toda la humanidad será juzgada según sus obras. San Juan sitúa a Dios sentado en un trono blanco de gran tamaño y afirma: “Y vi un gran trono blanco y al que estaba sentado sobre Él, de delante del cual huyó la tierra y el cielo; y no fue hallado el lugar de ellos (Ap 20:11). Y vi los muertos, grandes y pequeños, que estaban delante de Dios; y los libros fueron abiertos: y otro libro fue abierto, el cual es Libro de la Vida: y fueron juzgados los muertos por las cosas que estaban escritas en los libros, según sus obras” (Ap 20:11).

Encontramos dos microrrelatos sobre este tema y con el mismo título: “El día del Juicio Final” uno de Ana María Shua y otro de Bonifacio Lastra.

El de Shua nos cuenta en un solo párrafo la historia de un hombre que ya ha pasado por el juicio definitivo sin enterarse, ha sido salvado y se encuentra contemplando su programa favorito, está en el Paraíso sin saberlo y ahí continuará para siempre. Tiene lugar una desmitificación del Paraíso que simplemente consiste en ver un programa televisivo: según la autora el paraíso estaría en lo cotidiano, lo sencillo.

En el texto de Bonifacio Lastra, en cambio, la única manera de cambiar después del Juicio Final es que los muertos recuperen su corporeidad, puesto que muertos y

vivos cada vez se parecen más: se comunican aunque estén separados en el espacio (a través del teléfono), pueden verse aunque estén distanciados (mediante la televisión). Parece decirnos que el progreso de la ciencia termina con la necesidad de la religión en buena medida, pero también ese mismo progreso posibilita el juicio final como obra humana, sin necesidad de ninguna intervención divina.

Filloy en su *Periplo* recuerda diferentes cítricos que vio en su viaje y le parecen tan apetecibles que piensa que en realidad fueron plantados por Dios para los ángeles que tocarían las trompetas del Juicio Final. En este texto con escasa narratividad el narrador en primera persona se dirige a las Naranjas (a las que personifica por medio del uso de las mayúsculas) que constituirían su narratario. Nos habla de los griegos, los fenicios, los árabes y los judíos por medio de los lugares de procedencia de las frutas, todo en torno al Mediterráneo, el *Mare Nostrum*, y la naranja es el hilo conductor que une estas ciudades tan antiguas. La ciudad más arcana que menciona es Jericó y dice que Dios plantó allí las naranjas para los ángeles del juicio Final, consiguiendo de esta manera cerrar el círculo. Además, recordemos que desde el Creciente Fértil es desde donde se extiende el cristianismo y también la agricultura hacia el resto del mundo.

Os evoco porque fuisteis, más que fresca, bálsamo: Naranjas de Sicilia, pequeñas y jugosas; Naranjas de Sydon, cuya pulpa recuerda la sangre cárdena de la gacela; Mandarinas de Tánger, concreción de las sedas del desierto; Naranjas de Jericó, pródigas, de succulencia bíblica, tal vez plantadas por Jehová para humedecer la boca de los ángeles que toquen las cornetas del Juicio Final³³⁷.

2.1.1.2.9 Ángeles y/o demonios

Los ángeles son seres inmateriales al servicio de Dios que frecuentemente actúan como sus mensajeros y que también ayudan al hombre. De hecho, el diablo en realidad constituye un ángel expulsado del paraíso por desobediencia: el ángel caído.

³³⁷ FILLOY, Juan: *Periplo*, p. 110.

En el Nuevo Testamento Jesús habla del Diablo y lo califica de asesino y mentiroso (Juan 8:44): “Vosotros procedéis del diablo, que es vuestro padre, y son los deseos de vuestro padre que queréis poner en práctica. Él fue homicida desde el principio; y no se mantuvo en la verdad, porque no hay verdad en él. Cuando profiere la mentira, habla de lo suyo propio, porque es mentiroso y padre de la mentira”.

En el libro de Job se dice que Satán (otro nombre para el diablo, que significa adversario) es uno de los hijos de Dios, pero insta a éste a que le deje someterle a diversas desgracias a ver si continúa amando a Dios.

Como vemos, el ser maligno tiene infinitud de nombres: Lucifer, Satán, Samuel, Azrael...

Shua en “Samael y el hombre” nos habla de Samael, que también es hijo de Dios porque muestra debilidades humanas como los celos o la rebeldía y eso es lo que le convierte en un ser diabólico. Además, nos crea la duda acerca de si no estaremos ya en el infierno. Utiliza el presente histórico para narrar una historia que sucedió en un pasado muy lejano y acaba usando el presente gnómico típico de los aforismos para inquietar al lector: “nadie ha logrado probar que el Infierno no sea aquí y ahora, en este mundo”. Hace referencia a la famosa cita de Jean Paul Sartre: “El infierno son los otros”, es decir, lo cotidiano, lo que nos rodea.

En cambio, la misma autora en “El ángel de la muerte” nos habla de Azrael, que discute sobre el momento de la muerte con un rey antes de llevárselo en un texto de estilo arcaizante debido a los hipérbatos y a la anteposición de los adjetivos delante de los sustantivos. En los dos últimos párrafos se abstrae de la trama para preguntarse por qué el Ángel discute con el rey y lo resuelve de la siguiente manera, quizá un poco tópica: “Y Alguien responde: fue para que esta historia pudiera ser contada”. Puede que ese estilo solemne sea irónico: en realidad es una historia hueca, innecesaria. La muerte

es inexorable, a no ser que alguien quiera utilizarla, por ejemplo, para contar una historia.

Sergio Francisci toma a Dios como personaje que se sueña a sí mismo en este microrrelato un tanto bizantino ya que juega con la sutileza del concepto de Dios y de la naturaleza de los ángeles. Si Dios sueña es humanizado y, además, crea a los ángeles en un sueño también. Todo lo que existe en un sueño no necesariamente existe en la realidad, de ahí la paradoja. Los otros elementos (ángeles, infierno, etc.) carecen de importancia ante la primera oración que es la que posee la clave: “Sueña Dios que existe”.

SUEÑA DIOS

Sueña Dios que existe. Presiente sombras bajo la forma de un cielo. Dibuja ángeles con su mano izquierda y los increpa. Despierta y no recuerda el sueño. Los ángeles aprovechan la ocasión para crear un infierno que los ampare. Y nunca jamás hablarán de sueños ni de dioses. Queda en pie la infinita paradoja de ese soñador³³⁸.

Eduardo Gudiño en “Ángel guardián” elige como protagonista a un ángel guardián en busca de clientela porque los hombres no le necesitan. Dicho ángel dialoga en estilo directo con Dios hasta que este le busca un nuevo cliente: el propio Dios. La divinidad a pesar de haber creado a tantas criaturas y de todos sus poderes, está condenada a la soledad, por eso se ofrece al Ángel Guardián como cliente.

2.1.1.2.10 Jesús

Jesús de Nazaret (Jesús, Cristo o Jesucristo), es la figura central del cristianismo. Para la mayoría de las denominaciones cristianas, es el Hijo de Dios y, por extensión, la encarnación de Dios mismo que con su muerte y posterior resurrección redimió al género humano.

³³⁸ POLLASTRI, Laura: *El límite de la palabra. Antología del microrrelato argentino contemporáneo*, p. 133.

Jesús de Nazaret fue un predicador judío que vivió a comienzos del siglo I en las regiones de Galilea y Judea, y fue crucificado en Jerusalén alrededor del año 30 según la opinión mayormente aceptada, aunque también hay estudiosos que afirman que nunca existió.

Lo que se conoce de Jesús depende de la tradición cristiana, especialmente de la utilizada para la composición de los Evangelios Sinópticos (Mateo, Marcos, Lucas y Juan), redactados, según opinión mayoritaria, en torno a 40 años después de su muerte.

Uno de los temas más repetidos en relación con Jesús en los microrrelatos argentinos es la traición de Judas, uno de los apóstoles que lo entrega al sanedrín a cambio de dinero (Marcos 14: 43).

Juan Filloy en *Periplo*, libro de viajes escrito durante la visita de diversos lugares mediterráneos, incluyó varios textos sobre este personaje. En “El precio” nos hace reflexionar mediante un diálogo entre dos personajes sin identificar sobre lo barato que vendió Judas a Jesús y equipara las treinta monedas al precio de un fonógrafo. Este instrumento no está elegido al azar: Jesús viene a la tierra a reproducir las palabras de Dios; lo mismo que hace un fonógrafo. Y, no solo eso, los judíos comercian con él reduciéndolo al valor de un objeto de saldo.

Filloy en “Encuesta” hace referencia al episodio de la mujer adúltera (Jn 8: 1-11) en el que Jesús es puesto a prueba porque la ley de Moisés mandaba apedrear a las infieles, pero él les responde: “El que entre vosotros esté sin pecado, sea el primero en tirar una piedra contra ella”, lo que hace que todo el mundo se retire sin lastimarla. El narrador en primera persona elegido por Filloy expresa su deseo de ser un personaje bíblico de su invención al que califica como “un fariseo de exquisito dandismo” puesto que, a pesar de no haber pecado, no tiró la primera piedra en aquella ocasión.

En su texto, Filloy desmitifica la religión: el lugar, el libro y el mensaje de Cristo. Por ejemplo, hace referencia a que la capilla es explotada por monjes franciscanos resaltando así su valor turístico y económico más que religioso. Por otro lado, la Biblia no se contempla como la palabra de Dios, sino como un texto literario. Aludiendo al fariseo que no tira la piedra a pesar de que podría hacerlo por un acto de dandismo, de alguna manera desacraliza el mensaje del hijo de Dios.

“Tertium comparationis”, también de Juan Filloy, parece una reflexión en su comienzo, pero después nos sorprende la intervención de Moisés que dialoga con el protagonista. En la primera parte se nos ofrecen una lista de preguntas que comparan la grandeza de Jesús y de Mahoma hasta que Moisés reclama su protagonismo; al fin y al cabo él fue el que recibió el mensaje de Jehová.

Filloy continúa desmitificando la religión de forma sutil como en otros de sus textos. El hecho de resaltar las semejanzas entre las distintas religiones del libro ya nos muestra su desconfianza acerca de la fe. Lo que las diferencia son matices. En el fondo, las tres grandes religiones (judaísmo, cristianismo e islamismo) se basan en las mismas historias trasladadas a otros contextos o, en muchos casos, sin ni siquiera un cambio de lugar.

Marco Denevi utiliza frecuentemente personajes bíblicos en sus *Falsificaciones* y a veces incluso juega con títulos que nos remiten a otras obras de la literatura universal, como este que coincide con el de una novela del austriaco Stefan Zweig: “Impaciencia del corazón”. En él afirma que Judas es una pieza más de la trama para demostrar la divinidad de Cristo. Piensa que Jesús no morirá y las masas tendrán que creer en él, pero cuando muere en la cruz se suicida por desesperación. Nos transmite el mensaje opuesto al convencional: Judas no es un traidor, sino que allana el camino para

que tenga lugar la resurrección de Cristo, que será la que le consagre como hijo de Dios. Sin embargo, Judas carece de la fe necesaria para creer en dicha resurrección.

Por otra parte, Mateo nos cuenta que unos magos llegaron de Oriente tras el nacimiento de Jesús que habían visto una estrella e iban a adorar al rey de los judíos (Mateo 2: 1-12). Herodes, preocupado, les encarga que le informen acerca del niño y ellos, después de haberle ofrecido presentes (oro, incienso y mirra), regresaron a su tierra por otro camino para evitar a Herodes.

Y de ahí viene la matanza de los inocentes. Denevi utiliza una cita bíblica para culpar a los Reyes Magos de la matanza de Herodes e inventa una muerte para ellos causada por los remordimientos. A pesar de que el culpable sea Herodes, la gente no se atreve a recriminarle ya que es el poderoso; en cambio, a los magos no hay problema para atacarlos.

DESASTROSO FIN DE LOS TRES REYES MAGOS

“Herodes, viéndose burlado por los Magos se irritó sobremanera y mandó matar a todos los niños de Belén” (Mateo, 2, 16).

Camino de regreso a sus tierras, los tres Reyes Magos oyeron a sus espaldas el clamor de la Degollación. Más de una madre corrió tras ellos, los alcanzó y los maldijo. De todos modos la noticia se propagó velozmente. Marcharon entre puños crispados y sordas recriminaciones de hombres y mujeres. En una encrucijada vieron a José y a María que huían a Egipto con el Niño. Cuando llegaron a sus respectivos países los mató el remordimiento³³⁹.

2.1.1.2.11 Otros temas bíblicos

En “Alguna bestia” Shua nos remite al Dios terrible del Antiguo Testamento que advierte a los hombres sobre el pecado con animales y después entre paréntesis da una explicación hablándole de forma más cercana al lector, cambiando el tono con relación al primer párrafo: “(Porque algo tendrá esa oveja, esa gallina, esa camella impía y

³³⁹ ROJO, Violeta: *Breve manual para reconocer minicuentos*. [On-line]: [http://ficcioinminima.wikispaces.com/file/view/Breve+manual+\(acrobat\).pdf](http://ficcioinminima.wikispaces.com/file/view/Breve+manual+(acrobat).pdf) (Consulta: 5 de febrero de 2013).

lúbrica, para tentar así a un varón del pueblo elegido....)”. En realidad nos habla de la moral judía basada en el castigo y en la culpa que proviene de la satisfacción sexual y esa culpa es lo que conduce a los hombres a mantener relaciones con bestias que no pueden delatarlos y que culmina con el asesinato de animales radicalmente inocentes.

“La lepra de las casas”, también de Shua, comienza con un relato que parece realista, pero personifica a las casas, que protagonizan una rebelión en contra de lo que les impone Dios y sus seguidores Moisés y Aarón dándole un tinte fantástico. Las casas podrían estar simbolizando diferentes territorios por los que el cristianismo se va extendiendo a base de someter y aniquilar las religiones anteriores con justificaciones baladíes como pueden ser esas manchas que salen a las casas.

Juan Filloy en su viaje por los lugares bíblicos se acuerda de un personaje de Marcel Proust al que califica de “evadido” de Sodoma y Gomorra (título también del microrrelato) refiriéndose a su homosexualidad y la novela del mismo nombre del autor francés perteneciente a la serie *En busca del tiempo perdido*. En realidad, en la Biblia no se precisa qué tipo de vicio practicaban los habitantes de estas ciudades: “Los habitantes de Sodoma eran muy malos y pecadores contra Yahveh” (Génesis 13: 13). Lo que sí se dice es que intentaron abusar de los ángeles que se alojaban en casa de Lot: “Llamaron a voces a Lot y le dijeron: “¿Dónde están los hombres que han venido donde ti esta noche? Sácalos, para que abusemos de ellos.”” (Génesis 19: 5). En cualquier caso, Sodoma ha quedado asociada a la homosexualidad en nuestra cultura como demuestra el microrrelato titulado “Sodoma y Gomorra”. Filloy se burla de la religión porque sabe que no va a encontrar el castigo divino, así que merece la pena bucear en el vicio, bordear la muerte ya que el vicio colinda con ella. Sodoma y Gomorra siguen existiendo y Dios no consiguió su propósito de aniquilar a todos los viciosos, ya que al

hombre no puede destruirse su esencia que, por encima de la moral y de la religión, esconde el vicio.

Lagmanovich cree que “La mujer de Lot”, convertida en estatua de sal por haber mirado atrás, está acechando para vengarse de él. Al parecer bajo la sal continúa teniendo sentimientos y pensamientos y, con ironía, afirma que “acecha, agregando sal a las comidas a su alcance y provocando variados trastornos médicos”. La mujer de Lot, a pesar de que es Dios el que la ha convertido en estatua de sal, comete un acto puramente humano: culpa a su marido a pesar de que este ha intentado rescatarla.

Holofernes era un general enviado por el rey de Babilonia Nabucodonosor a sitiar la ciudad de Betulia. Fue salvada por Judit, una bella viuda judía que se introdujo en el campamento de Holofernes, compartió banquete con él y lo embriagó para decapitarlo mientras dormía. Según relata la Biblia, Judit regresó a Betulia con la cabeza del decapitado y los judíos vencieron al enemigo.

Yurkievich nos narra la muerte de Holofernes en “Azul suntuoso” como si estuviese observando un cuadro y ese narrador en primera persona que aparece al final nos confirma ese hecho al deleitarse en el color azul de sus vestidos. De esta forma conecta también con el título.

AZUL Suntuoso

La mano asesina empuña un cuchillo de mango enjovado. La hoja vertical hiende de un tajo la garganta hasta chocar con la resistencia de la vértebra. El brazo de Judit se tensa vigorosamente. Debe trasponer esa dureza. La otra mano apresa una oreja y un mechón de pelo, fija la testa del condenado contra el cojín que los chorros de la carótida seccionada ensangrientan. Desprevenido, ajusticiado en su sueño, Holofernes se convulsiona, críspala garra retenida por la sirvienta que secunda a su dama. Con la otra, intenta en vano rechazar a la doncella que lo degüella. Pronto, la languidez lo abate. Un estertor, y toda resistencia cesa. Judit posee la fría determinación de quien ejecuta un mandato supremo. Obra con mano férrea, con una serenidad que excluye el goce. La misma luz de frente que hace brillar sus bellos ojos, exalta el

nacimiento de sus pechos, destaca su garbosa silueta, realza el aterciopelado azul de su vestidura. Mía es la fruición de ese ultramar suntuoso³⁴⁰.

Judit es la mano de Dios que protege a su pueblo elegido: el de Israel. Se refiere a ella como doncella cuando todos sabemos que no lo es: acaba de seducir a Holofernes y, además, es viuda. Consigue matar a Holofernes engañándole con su belleza y sus afeites. Elige sus mejores galas y joyas para degollar a un hombre fuerte, pero en realidad su fuerza proviene de Dios, que interviene en la última oración del texto en estilo directo: “Mía es la fruición de ese ultramar suntuoso”.

2.1.1.3 Novelas de caballerías

Las novelas de caballerías se utilizan para recrear ambientes situados en un pasado en el que los caballeros viajaban en busca de aventuras. Veamos cuáles son sus antecedentes.

Al margen de toda intencionalidad moral, florece en el siglo XIV un universo literario puramente ficticio, de desbordante fantasía: el de las novelas de caballerías. Su razón de ser es la exaltación de los ideales caballerescos a través de héroes a los que mueve la defensa de la justicia y el servicio de su dama. Mezcla de aventuras y lirismo, tienen una gran popularidad, consolidada también por el aumento del público lector. Cuajarán en géneros narrativos bien definidos en el siglo XV.

Anderson Imbert nos presenta un texto supuestamente cierto y muy antiguo, tal y como solía hacerse en este tipo de novelas en el que un caballero va en busca de un imposible; se titula “En el país de los efímeros”. Afirma que la crónica data del siglo IX aunque cuente hechos más antiguos todavía. Otorga al caballero un nombre digno de su estado (Guingamor) y lo envía en busca de la vida eterna. Acaba en una región distinta en la que la gente muere en una semana y se queda feliz allí puesto que siente que su

³⁴⁰ YURKIEVICH, Saúl: *Trampantojos*, p.20.

tiempo se dilata. El texto acaba con una cita de la crónica que afirma que el caballero olvidó que buscaba el país de los longevos o que, en cualquier caso, le dio lo mismo.

En realidad, hace referencia a la teoría de la relatividad de Einstein: el tiempo es maleable y cambia según quien lo aprecie. La vida del caballero Guingamor es brevísima en comparación con los longevos y tiene una vida casi eterna en comparación con los efímeros. Encuentra lo que buscaba sin haberlo encontrado: no la fuente de la eterna juventud, pero llega a un lugar en el que la vida es tan efímera que se siente eterno.

Shua, por su parte, utiliza los códigos de la novela de caballerías (en este caso, el encantamiento) desde unas coordenadas temporales actuales y nos presenta a una mujer que no desencanta a un caballero porque le parece demasiado viejo para ella haciendo un auténtico alarde de frivolidad femenina. El caballero está en manos de la dama al igual que en las novelas de caballerías, ya que se somete a ella y Shua lo lleva al extremo diciéndonos que el caballero está encantado.

Desde el hueco de un árbol, me llama un caballero. Sálveme, señorita, me ruega. Hace ya varios siglos que me encuentro encantado, esperando a la doncella que venga a liberarme. Yo no soy señorita, maleducado, soy señora, le contesto ofendida. (Un caballero de varios siglos es demasiado viejo para mí)³⁴¹.

2.1.1.4 Cuento oriental

La tradición oriental influye en los autores de microrrelatos con la aparición de Alá, de ambientes exóticos, etc. Especialmente destaca *Las mil y una noches* de la que se toma con frecuencia a Sherezade (Shahrazad o Sherezada) como personaje. Resulta muy interesante para lo que nos ocupa, puesto que se dedica a contar historias.

³⁴¹ SHUA, Ana María: *Cazadores de letras*, p. 37.

Este libro trata de que el sultán Shahriar desposaba una virgen cada día, y después mandaba decapitar a la esposa del día anterior. La causa de su comportamiento es que deseaba vengarse de su primera mujer, que lo había traicionado.

Cuando el rey Schahriar llegó a su palacio, hizo decapitar a su esposa, a sus esclavos y esclavas. Después ordenó a su visir que cada noche trajese a su palacio una joven virgen. Y cada noche arrebatada a una joven doncella su virginidad. Y transcurrida la noche, hacía la matar³⁴².

Scheherezada decidió casarse con el rey para intentar salvar a las otras doncellas. Le suplicó al sultán el poder dar un último adiós a su amada hermana, Doniazada, que le pide que le cuente una historia. Como el rey padecía insomnio aceptó y Scheherezada le comenzó a narrar un cuento durante toda la noche.

Cuando llegó el amanecer Scheherezada dijo que tal vez el rey estaría fatigado y que continuaría su historia la noche siguiente y el rey consiente: “Por Alá, no la mataré hasta que conozca completamente el final de esta interesante historia”³⁴³.

Y así el rey conservó a Scheherezada viva mientras ella continuaba contándole historias, hasta que, después de mil y una noches de diversas aventuras, y ya con tres hijos, el rey había sido entretenido y también educado por Scheherazada, que entonces se convirtió en su reina.

Lagmanovich da la oportunidad al rey, a Shahriyar, de contarnos su versión de la historia, en la que confiesa que lo único que hace bien Shahrazad es leer historias de unos pergaminos que encontró en su aldea en “Habla Shahriyar”. Dándole un giro de 180 grados a la trama original, el rey se confiesa aburrido de escuchar una y otra vez las mismas historias que ya se sabe de memoria. El rey, en lugar de ser cruel y sanguinario,

³⁴² ANÓNIMO: *Las mil y una noches*, p. 6.

³⁴³ ANÓNIMO: *Ibíd.*, p.14.

muestra una gran paciencia ya que piensa envejecer al lado de Shahrazad a pesar de que ella no cuente historias, sino que se limite a leerlas.

Uno de los textos más famosos de Borges es “Los dos reyes y los dos laberintos” en el que recrea un cuento digno de *Las mil y una noches* con deliberados anacronismos y arcaísmos en el que guía al lector a un final subrayado por la utilización de un segundo párrafo sin digresiones, logrando así la unidad de efecto tan alabada por los preceptistas del cuento: “Luego le desató las ligaduras y lo abandonó en la mitad del desierto, donde murió de hambre y de sed. La gloria sea con aquel que no muere”.

Este magnífico texto lo hemos clasificado en este apartado, pero podría estar en muchos otros ya que encontramos en él tanto “la imitación paródica del lenguaje, del tono aleccionador, los motivos y la estructura tanto del cuento oriental en sarta, de intención didáctica, cuanto de los innumerables pasajes de la Biblia referidos a la sucesión de reyes y reinados”³⁴⁴.

Imita el lenguaje de *Las mil y una noches* mediante las fórmulas, como las del comienzo: “Se cuenta (pero Alá es más sabio, más juicioso, más poderoso y bienhechor) que en el tiempo ya huido y lejano de las edades hubo un rey...”³⁴⁵.

En su versión se salva el rey que tiene fe: gracias a su creencia consigue salir del laberinto, que además es una creación que ofende a Dios porque intenta competir con él. La trama se basa en la venganza de Dios porque él es el que tiene derecho a jugar con la confusión y con la maravilla.

En “Problemas en la noche 369”, Shua recrea una historia inspirada en *Las Mil y una Noches*, pero que no utiliza los mismos personajes presentes en el cuento de la noche 369, que es la “Historia del bello adolescente triste” que se lamenta por la muerte

³⁴⁴ LLOYD, María Alen: “La ironía en el microrrelato hispanoamericano” en POLLASTRI, Laura: *La huella de la clepsidra. El microrrelato en el siglo XXI*, p. 125.

³⁴⁵ ANÓNIMO: *Las mil y una noches*, p.1.

de su esposa a causa de una mordedura de serpiente. Nuestra autora, en cambio, propone una trama en la que uno de los personajes se niega a colaborar para encontrar un tesoro, por lo cual el otro lo maldice porque no sabe qué van a hacer en todas las páginas que faltan hasta que acabe el libro. Uno de los personajes del cual no sabemos su identidad le propone al otro un viaje, una aventura hasta ciudades marroquíes desde Bagdad y este se niega porque no le interesa la recompensa ofrecida, truncando así la continuación de una trama que podría ser muy atractiva.

El siguiente texto, también de Ana María Shua, es de inspiración oriental. Nos habla de un cadí, un ladrón y Alá, Aquel que Todo lo Puede. El ladrón dialoga con el cadí y niega haber robado, afirma que las monedas de oro se han convertido en aire en la bolsa del mercader gracias a la omnipotencia de Alá. El cadí le corta las manos de todas formas y afirma que si el ladrón es inocente, Alá hará que le crezca nuevamente la mano. Y ahí viene el típico guiño de Shua: aunque el ladrón sea culpable, Alá hace crecer su mano. El único que está por encima de la ley de dios es dios mismo. El cadí aplica la justicia divina, pero esta afecta a los hombres y no a dios. El ladrón, que es el culpable, demuestra su inocencia con un juicio divino amañado por dios. El texto culmina con una pregunta para que el lector la conteste si así lo desea: “¿Por qué debería El Más Grande someterse a las pruebas de un cadí?”.

UNA PRUEBA DE FE

—Yo no robé nada. En la bolsa del mercader, las monedas de oro se han convertido en aire. Quien se atreva a insinuar que no es posible, estará contradiciendo la omnipotencia de Alá.

Así dice el ladrón para comprometer a la víctima y al juez y evitar el castigo.

—Te cortaremos la mano —ordena el cadí—. Pero no como castigo sino como prueba de fe. Alá, que todo lo puede, hará que te vuelva a crecer si eres inocente.

El ladrón es culpable. Pero Aquel que, en efecto, Todo lo Puede, hace crecer su mano de todos modos. ¿Por qué debería El Más Grande someterse a las pruebas de un cadí?³⁴⁶

2.1.1.5 Cuentos de hadas

Los cuentos de hadas provienen de la tradición oral, pero la mayoría fueron consignados en la escritura en los siglos XVIII–XIX por parte de escritores como los hermanos Grimm, Hans Christian Andersen o Charles Perrault.

Se caracterizan por utilizar personajes folclóricos (hadas, brujas, elfos, duendes, animales personificados, etc.) que participan en historias inverosímiles de índole fantástica. Al principio estaban destinados al público adulto, pero en la modernidad comenzaron a perder elementos sexuales y de violencia para que sirviesen para educar a los niños.

En “Las bellas durmientes” Denevi, en un alarde humorístico que desmonta el cuento de *La bella durmiente*, resalta el hecho de que para una mujer la mejor manera de encontrar un príncipe es mantener los ojos cerrados porque si los abre verá todos sus defectos. Se recrea en la tópica pasividad femenina: el hombre seduce y ella es seducida. Los hombres se asustan de las mujeres proactivas así que ellas deben fingir su sueño cuando los príncipes se acercan.

Ana María Shua tiene numerosas versiones de cuentos de hadas. Toma también el cuento de *La bella durmiente* y, partiendo de la exageración que ya se encuentra presente en él (la Bella duerme cien años) aplica la misma desmesura temporal a los actos cotidianos que lleva a cabo una vez despierta, consiguiendo con ello la sonrisa del lector. De alguna manera, el beso del príncipe ha resultado en un acto estéril ya que la Bella va a volver al sueño.

³⁴⁶ SHUA, Ana María: *Temporada de fantasmas*, p. 53.

Durante cien años durmió la Bella. Un año tardó en desperezarse tras el beso apasionado de su príncipe. Dos años le llevó vestirse y cinco el desayuno. Todo lo había soportado sin quejas su real esposo hasta el momento terrible en que, después de los catorce años del almuerzo, llegó la hora de la siesta³⁴⁷.

En el siguiente ejemplo, Shua lleva la teoría de la reencarnación a sus límites y nos hace reflexionar sobre el azar y el capricho, esencias de la magia. En este caso, ese capricho depende de la voluntad del narrador.

Después de haber sido la carroza de Cenicienta, qué difícil volver a ser zapallo si no hubiese sido antes piedra de afilar y antes canela y antes nutria y antes baobab y antes aún brahmán y pecador³⁴⁸.

Como hemos visto, la autora Ana María Shua también cuestiona las versiones literarias oficiales. Ella misma reconoce que en numerosas ocasiones utiliza mitos y arquetipos de nuestra cultura porque así resulta más fácil que el lector identifique el tema o a los personajes con sólo darle un par de rasgos. Ya sabemos que la cuestión del espacio es fundamental en lo que al microrrelato se refiere. Y además, porque es una forma sencilla de ser subversiva y provocar al lector con variaciones de las historias que este ya conoce hasta conseguir su sonrisa de complicidad por medio de la desacralización: por ejemplo, diciéndole a Cenicienta que espera en vano que el príncipe vaya a buscarla con el zapato porque es un fetichista, es decir, de alguna manera, su pasividad se ve castigada en “Cenicienta I”. Juega con la ambigüedad: ¿pierde el zapato a propósito? Cenicienta no duerme bien porque espera la llegada de los enviados reales con el zapato, que no llegarán puesto que el príncipe se quedará con su zapato.

En “Cenicienta II” los personajes femeninos conservan el papel de objeto que tradicionalmente se le ha dado a la mujer en los cuentos de hadas, para los que, además,

³⁴⁷ SHUA, Ana María: *Cazadores de letras*, p. 186.

³⁴⁸ SHUA, Ana María: *Ibíd.*, p. 210.

no hay lugar en el prosaico mundo actual. La servidumbre se encuentra zapatos abandonados después de cada fiesta y, como siempre, el toque irónico de Shua: “y ni siquiera dos del mismo par para poder aprovecharlos”. Las historias originales al ser imitadas acaban convirtiéndose en algo absurdo: no puede haber más Cenicientas.

La versión más innovadora y desacralizadora al mismo tiempo es “Cenicienta III”. Las hermanastras han decidido quedarse con el príncipe y, como ya han leído el cuento de Cenicienta (al igual que Don Quijote y Sancho se enteran de la existencia de la primera parte de *El Quijote*), se hacen intervenciones quirúrgicas en el pie para que el príncipe las elija a ellas. Este, hombre pragmático que valora el dinero por encima de la belleza, se queda con la que le ofrece una mejor dote y, una vez conseguido su objetivo, la hermanastra hace que escriban la historia tal y como ella desea. De un cuento romántico hemos pasado a una transacción mercantil. Desposee el cuento de todo carácter sentimental para convertirlo en algo sórdido y mezquino (tanto las hermanastras como el príncipe optan por la opción más acorde a su propio egoísmo) y hasta el escritor no es más que un hombre contratado a sus órdenes capaz de alterar la historia original por dinero.

Por último, “Cenicienta IV” usa de forma irónica el lenguaje psicoanalítico: y habla de la identificación que hace Cenicienta entre su esposo y la madrastra: “confundiéndose en una sola entidad exigente, amenazante, superyoica (en este caso príncipe–madrastra), en la frágil psiquis de Cenicienta”. La protagonista se ha vuelto loca ya que no diferencia al príncipe de la madrastra: inventa un mundo imaginario.

En “Hombre que huye”, Shua maneja todos los códigos fantásticos de los cuentos de hadas para romperlos gracias a la cotidianeidad entre una mujer y su marido. Comienza refiriéndose a una bruja que persigue a un hombre hasta que termina atrapando a su propio marido. Toma lo mágico y lo sitúa en una escena cotidiana,

trasplanta lo épico al día a día, con lo cual pierde su sentido. Aunque podría ser interpretado a la inversa: la mitificación de la cotidianeidad mediante el juego.

En “El caballo volador” la autora argentina analiza diferentes versiones de ese cuento rastreando los tópicos (“La princesa es siempre bellísima”, “Un príncipe es el héroe”) y añade la idea de que su inventor desearía ser valiente y bello y tener el amor de la princesa, como le ocurre al autor del cuento. Este último, al igual que cualquier autor literario, a menudo crea mundos en los que le hubiera gustado haber vivido o personajes como los que le hubiera gustado ser. Shua nos dice que esos deseos de ser otro los tiene el escritor y también el lector en el fondo. Todos podemos identificarnos con ese anhelo.

Anderson Imbert en los dos textos siguientes juega con el tópico de que los unicornios se arrodillan ante las doncellas (en “Unicornio” el unicornio se “disfraza” de toro pero al ser reconocido se arrodilla) y con el de que mucha gente duda de su existencia en “El cuerno del unicornio”. En el primero, “Unicornio”, al hablar del cuerno en sentido metafórico podría referirse al sexo del animal. No queda muy claro. El unicornio acaba arrodillándose ya que la doncella sabe cómo aplacar el deseo y no tiene ningún miedo del unicornio.

En “El cuerno del unicornio” vemos cómo la realidad (representada por Rogelia) se enfrenta a la idealización (representada por Carla, que ve un unicornio y al mismo tiempo es capaz de amar). Se contraponen el cuerno del unicornio (lo sobrenatural, lo lírico, la poesía, el mundo de las hadas) a un cuchillo con forma de cuerno (lo soez, lo fácil, lo real, lo tangible). Es el lector el que tiene que optar por una de las dos explicaciones que, hasta cierto punto, le retratan.

Shua nos ofrece sus propias versiones en torno al tema “Doncella y unicornio”. En la primera juega con expresiones hechas y frases coloquiales, poco adecuadas para

tratar la materia legendaria. Juega con las expectativas del lector para romperlas con un final sorprendente en el que ningún lector se pregunta cómo es posible que un caballo hable porque el texto le envuelve, le seduce y no le deja pensar con claridad.

En la segunda nos habla un personaje que añora a las doncellas y confiesa tener un cuerno en la frente. El unicornio se habría mezclado entre los hombres (estos también desean a las doncellas). Al final del texto, en primera persona, el narrador nos confiesa que no sabe cómo disimular su cuerno, es decir, este narrador juega con el mundo de la imaginación.

Quizá es más ingeniosa la tercera, en la que las doncellas consiguen que los unicornios hagan pública su virginidad sin riesgo de perderla. Algo tan prosaico como la supuesta cualidad de ser doncella o no a lo que se le da tanto valor, que se figura algo tan complicado como un caballo con un cuerno en la frente que se arrodilla para demostrar esa cualidad. Se inventa algo inverosímil para demostrar la importancia que se le da al hecho de que una joven no tenga relaciones sexuales: la lírica está al servicio de la moral en “Doncella y unicornio III”.

“Doncella y unicornio IV” trata de una doncella que recupera su virginidad después de perderla una y otra vez. Parece más extraña la renovación de la doncellez de las hijas de los efrits que el hecho de que existan los unicornios, cuando ninguna de las dos cosas son reales.

En la quinta son los unicornios los que cabalgan a las doncellas. Shua desarrolla la misma idea: que el unicornio sea un animal delicado no quiere decir que no desee consumir con dichas doncellas así como en ningún sitio se nos dice que las doncellas quieran seguir siéndolo. Lleva el mito del unicornio y la doncella al absurdo y este mito desarrollado hasta sus últimas consecuencias acaba con él mismo, se autofagocita.

Con su mirada irónica, Shua juega con la diferente perspectiva de las cosas dependiendo de la visión que elijamos tener en el caso de las princesas que besan sapos en busca de príncipes en este texto dialéctico. Tanto el personaje femenino como el masculino tienen tanto de príncipe y princesa como de sapo y rana. Parece que solo pueden encontrarse en el momento del beso porque después no tiene por qué prevalecer una de las dos circunstancias. Nos narra un desencuentro en las sucesivas metamorfosis de los personajes. En los cuentos de hadas solo se habla del momento de la magia, pero no de la vida cotidiana que tiene lugar después.

Este es el cuento de un príncipe convertido en sapo reconvertido en príncipe por el beso de una princesa con la que comete matrimonio solo para descubrir que ella tiene –sorpresas y dulzuras de la convivencia– la costumbre extraña de atrapar mosquitos con su larga lengua, o el cuento de una rana convertida en princesa reconvertida en rana por el abandono de un indignado desagradecido príncipe, todo depende, en fin, de qué lado se lo mire³⁴⁹.

De la misma manera, la autora argentina nos presenta en este caso una Caperucita muy poco convencional que espera impaciente al lobo mientras contempla plantas con nombres no muy comunes. Convierte a una niña en un botánico por las palabras especializadas que maneja. Además, la pregunta final tampoco es propia de una niña, está llena de malicia. Con todo esto desmonta el cuento de Caperucita.

Con petiverias, pervincas y espinacardos me entretengo en el bosque. Las petiverias son olorosas, las pervincas son azules, los espinacardos parecen valerianas. Pero pasan las horas y el lobo no viene. ¿Qué tendrá mi abuelita que a mí me falte?³⁵⁰

“La peste” de Anderson Imbert lo incluimos en este epígrafe y no en el de títulos de obras literarias puesto que no hace referencia a la obra de Camus aunque se llame igual. En dos párrafos trata el tema de la mortalidad de las hadas cuando éstas sufren la peste. El mundo de las hadas va cayendo en desuso y todo lo que implica imaginación,

³⁴⁹ SHUA, Ana María: *Cazadores de letras*, p. 160.

³⁵⁰ SHUA, Ana María: *Cazadores de letras*, p. 31.

la ingenuidad infantil deja de tener razón de ser, ni siquiera los sueños son lo que eran antes.

En “Fairy song” Eduardo Gudiño Kieffer hace un repaso por los tipos de hadas diferentes aunque sólo utilice el nombre de “fairy” (hada) en inglés. Pero el hada que más le interesa es “la rebelde que se arrancó las alas traslúcidas y con el tiempo se encarnó en un cuerpo de mujer”, lo que le da pie para imaginar qué sentiría un hada siendo mujer. Utiliza el tópico del ser inmortal que opta por la mortalidad para vivir como un ser humano con todas sus limitaciones y ventajas: “Se sumergió en arduos textos metafísicos, buscó a Dios en la religión y en la ciencia, descendió a la peor abyección y trepó a la sublimidad más excelsa”. Lo contrario, convertirse en un ser inmortal, no requeriría tantas explicaciones como las que necesita esta opción para que la trama sea verosímil.

2.1.1.6 Personajes de la literatura universal

Algunos personajes pasan a la historia de la literatura con mucha entidad y son rescatados por los autores de microrrelatos para, de esa forma, ahorrarse caracterizaciones y poder ir al nudo del texto de forma directa. Cuando el personaje es conocido por el lector, no hace falta explicarle cómo es física o psicológicamente ni cuáles son sus motivaciones. Todo esto redundaría en una innegable economía narrativa.

Shakespeare es un autor al que recurren muchos microrrelatistas. Una de las obras de Shakespeare, *Romeo y Julieta*, es puesta en solfa por Marco Denevi. Como sabemos, el hipotexto del inglés es una tragedia en la que dos jóvenes enamorados acaban suicidándose debido al enfrentamiento entre sus dos familias y a diferentes casualidades del destino. El hipertexto del argentino, con título en inglés (“The female animal”) y atribuido a un supuesto contemporáneo de Shakespeare (Robert Sands), retrata la decepción de Julieta al ver que Romeo prefería luchar con Teobaldo que

admirar su acicalamiento. Acude al tópico de que la mujer se arregla para el hombre mientras este lucha. No se produce el contacto entre los dos así que la tragedia no tendrá lugar.

Otra de las grandes tragedias shakespearianas es *Hamlet* que trata de un príncipe de Dinamarca que sufre la visión del fantasma de su padre asesinado que exige venganza. Sus dudas, expresadas en conocidísimos monólogos, le torturan porque su madre y su tío están implicados. Al final, y a costa de su propia vida, consuma la venganza.

Con respecto a Hamlet, Denevi cambia el móvil por el que Claudio asesina a su hermano. En la tragedia de Shakespeare, Claudio mata al padre de Hamlet y se casa con Gertrudis, su madre. En “Las insaciables madres de los neuróticos hijos en las podridas Dinamarcas”, Denevi nos los presenta como amantes y debido a la insaciabilidad de la mujer, Claudio se venga en el rey. Hay una sustitución de la “petite morte” (el orgasmo) por una muerte mucho más real.

De todas formas, la interpretación psicoanalítica de esta obra no es novedosa. Ya Sigmund Freud en *La interpretación de los sueños* estimó que toda la obra giraba en torno a la duda (de ahí que Denevi considere a Hamlet un neurótico) que siente el protagonista acerca de asesinar o no a su tío y que en realidad siente un deseo edípico por su madre.

Saúl Yurkievich nos presenta su propia versión del amor entre Hamlet y Ofelia situados en el presente pero con una forma de hablar rimbombante y arcaica en un texto titulado “La caja negra”. Los dos personajes utilizan palabras grandilocuentes que dificultan su comunicación. Además, Ofelia está envuelta en una soga azul y trata en vano de acariciar a un Hamlet que habla por teléfono, la caja negra a la que alude el título. Los dos se esfuerzan al máximo por decirse cosas bellas, su mensaje está lleno de

poesía; sin embargo, se comunican a través de una aparato. A pesar de ese mensaje poético, no han conseguido comunicarse puesto que el amor no puede ser solo palabras. Obviamente, el final no puede ser feliz: “Ofelia se hunde en un lecho de hojas. Hamlet se sume en la negrura”.

Tenemos el ejemplo de Shylock, el judío prestamista de *El mercader de Venecia* de Shakespeare que pretende cobrar su deuda aunque esto suponga la muerte del deudor. En “Un altruista”, Denevi da una vuelta de tuerca a una conducta que a primera vista pueda parecer negativa para justificar a dicho personaje y afirma que en realidad la usura que practica Shylock es un favor que hace a sus clientes porque la deuda de la gratitud puede hacerse más pesada que la monetaria. Nadie tendrá nunca nada que agradecerle.

El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde (1886) es una novela escrita por Robert Louis Stevenson, que trata acerca de un abogado llamado Gabriel John Utterson, que investiga la extraña relación entre su viejo amigo, el doctor Henry Jekyll y Edward Hyde. Fue un éxito inmediato y uno de los más vendidos de Stevenson. La novela es conocida por ser una representación de la psicopatología correspondiente a la doble personalidad ya que el doctor Jekyll se toma una pócima que le transforma en un ser sin restricciones: Mr. Hyde.

Roberto Perinelli nos presenta un Mr. Hyde muy peculiar, al que la esposa prefiere en lugar del malhumorado Doctor Jekyll del que quiere divorciarse en “Mr. Hyde” llevando a cabo lo que denominamos en este trabajo una parodia de inversión. Aplica la doble naturaleza del personaje al plano íntimo, del que no se suele hablar en este tipo de novelas.

Madame Bovary es una novela escrita por Gustave Flaubert. Se publicó por entregas en “La Revue de Paris” desde el 1 de octubre de 1856 hasta el 15 de diciembre

del mismo año; en forma de libro, en 1857. La protagonista es la que da título a la novela y encarna a la mujer insatisfecha ante la mediocridad de su vida que se refugia en la lectura como forma de evasión. Desea experimentar en la realidad lo que lee en sus novelas así que tiene amantes, contrae deudas y al final se suicida tomando arsénico puesto que no puede pagar estas últimas.

Inspirado en el cuento de Borges “Pierre Menard, autor del Quijote”, Eduardo Berti se pregunta qué pasaría si dos antiguos profesores de literatura se planteasen escribir una novela con exactamente las mismas palabras que *Madame Bovary* pero creando un argumento lo más lejano posible a la obra de Flaubert en un microrrelato llamado “*Bovary*”. Como si no resultara absurda la propuesta, dichos profesores anticipan a la prensa su próximo proyecto: una novela que tan solo contenga los sustantivos que no aparecen en *Madame Bovary*. Berti termina con un toque humorístico: “Los hermanos P. han declarado a la prensa que este próximo libro será mucho más breve que el reciente”. Lleva al absurdo los estudios lingüístico-literarios que a veces pueden acercarse a proezas como la de estos hermanos sexagenarios.

Otra obra de la literatura universal que inspira a nuestros escritores es *Moby Dick* (1851), una novela del escritor estadounidense Herman Melville. Cuenta la travesía del ballenero Pequod en la obsesiva y autodestructiva persecución por parte del capitán Ahab de una gran ballena blanca.

Otra manera de visitar un personaje famoso es contarnos algo que podría haber pasado en la obra original, simplemente el autor no lo quiso decir o lo ocultó. Esto es lo que hace Rodolfo Modern en el microrrelato titulado “Historia de Ahab” con el capitán Ahab, protagonista de *Moby Dick*, que llama mentiroso a Melville. En un solo párrafo el protagonista niega lo que se cuenta en la novela hasta el punto de cambiar hasta de color a la ballena (“no era blanca, sino gris claro”) y afirma que no estaba obsesionado con

matarla a ella, sino a un cachalote azul. Modern utiliza el tópico del personaje que se rebela contra su autor.

El mismo escritor nos ofrece una segunda versión mucho más poética y descriptiva sobre el mismo tema titulada “Moby Dick”. Juega con los mismos elementos: la blancura de la ballena, la obsesión de Ahab, su pierna de marfil... pero el tono familiar del primer microrrelato se ha perdido para dar paso a un texto de escasa narratividad y mayor grandilocuencia: “La duración del viaje es como una plancha de acero en la que el capitán Ahab va grabando su furia y ansiedades. Los cielos se sacuden con cada imprecación, y de las nubes descienden los relámpagos cargados con la maldición casi definitiva”. Nos cuenta el naufragio y lo único que pervive es el mar: Ahab y Moby Dick desaparecen, así como el barco. El mar, en cambio, permanece.

Fausto ha pasado a la historia de la literatura por hacer un pacto con el diablo. Hay diferentes versiones de este personaje: la de Spies, la de Christopher Marlowe... pero, sin duda, la más conocida es la de Goethe. En ella, Fausto es un hombre insatisfecho por la limitación de su conocimiento e incapaz de ser feliz. Mefistófeles se le aparece para ofrecerle los placeres de la vida y realiza con él un pacto. Fausto accede a venderle al Diablo su alma a cambio de juventud hasta que muera. Algunos de sus temas fundamentales son la juventud eterna, la libertad, la salvación a través del eterno femenino (representado sobre todo por Margarita al final de la obra), las relaciones entre el bien y el mal, la moral, los límites de la naturaleza humana, etc.

Sin embargo, Raúl Brasca en “Fausto” imagina a un Fausto que firma con el diablo no en busca de conocimiento, sino de placer. Y le añade un tema metaliterario: el de la escritura. Fausto debe imaginar y escribir todos los placeres que desee vivir. Aunque, como todo escritor, debe enfrentarse con la página en blanco que va a

significar su muerte. Brasca nos pone en guardia ante el peligro de que se cumplan nuestros deseos.

Por otro lado, el judío errante es una figura legendaria. La leyenda cuenta que un personaje judío negó un poco de agua a Jesús durante el camino hacia la Crucifixión, por lo que este lo condenó a «errar hasta su retorno». Por eso, el personaje debe vagar por la Tierra hasta la vuelta del Mesías.

Anderson Imbert se centra en su cortísimo texto en la idea de que el Judío Errante no muere partiendo de la leyenda de este personaje al que se supone que Jesús le condenó a errar por el mundo hasta la Parusía por haberle negado agua en el camino hacia la Crucifixión. Coloca a los dos personajes en una situación digna de enamorados: la muerte odia al judío Errante porque no puede poseerle.

–Te odio –le dijo la Muerte, con un gesto de impotencia.

–Ya lo sé –contestó el Judío Errante³⁵¹.

Las fábulas son una gran fuente de inspiración para los escritores de microrrelatos, aunque quizá más para los autores de otros países como Monterroso que para los argentinos.

La fábula es un texto didáctico en prosa o en verso que contiene una moraleja o enseñanza final y en la que animales y objetos son personificados.

Denevi toma una fábula muy conocida: “La cigarra y la hormiga”, que nos contaba cómo la cigarra pasaba hambre en el invierno porque se dedicaba a cantar en verano mientras que las hormigas, que eran previsoras, guardaban comida para tener en épocas de escasez. En este caso titulado “La cigarra en el hormiguero”, el autor cambia el espacio y sitúa a la cigarra dentro del hormiguero, lo que tiene horribles

³⁵¹ ANDERSON IMBERT, Enrique: *Narraciones completas*. Vol. I, p. 456.

consecuencias para las hormigas. Invirtiendo la historia tradicional, la cigarra no va a ser castigada por no trabajar, sino que cantará hasta desmoronar el hormiguero y ella se salvará. De alguna manera, Denevi salva al artista que, sin quererlo, aniquila la mediocridad (a las hormigas). La música es la que ayuda a la cigarra a conservar su vida.

2.1.2 Literatura hispánica

La literatura hispánica constituye un apartado propio ya que es una de las mayores influencias en el microrrelato argentino. Por un lado, la literatura española ha dado lugar a textos clásicos como *La Celestina* o *El Quijote* que también forman parte del patrimonio literario argentino como podemos comprobar si revisamos la cantidad de versiones que surgen acerca de esos textos y, por otro, los propios microrrelatos han servido de inspiración para escribir nuevos textos como por ejemplo el archiconocido “El dinosaurio” de Augusto Monterroso.

Nosotros vamos a realizar un recorrido en orden cronológico: comenzaremos con ejemplos medievales, revisaremos *La Celestina*, *El Quijote* y *Don Juan Tenorio* y terminaremos con los textos basados en “El dinosaurio”.

2.1.2.1 Ejemplos medievales

En su libro *El estafador se jubila* Anderson Imbert recrea “Tres ejemplos de Don Juan Manuel”, analizaremos el primero, que, por su extensión, es el más adecuado a nuestro objeto de estudio. El autor argentino toma el mismo título que el ejemplo de *El conde Lucanor*: “De lo que contesció a una mujer quel dician doña Truhana”.

Como todos sabemos, también fue recreado en forma de fábula en el s. XVIII por Samaniego en sus *Fábulas en verso castellano* aunque se puede rastrear ya en el

siglo VI a. C. en una fábula de Esopo. Es lo que popularmente se conoce como “el cuento de la lechera”, ya que la versión de Samaniego fue leída a muchos niños.

Anderson Imbert resume la versión de Don Juan Manuel y la acusa de ser excesivamente moralizadora para aportar una última versión de su invención a la que califica de “más psicológica que moral” donde la mujer se alegra de su fracaso porque se ha salvado de la locura de ir de ilusión en ilusión.

Habla de la voluntad del escritor de influir en el lector y cómo casi siempre este primero pretende manipular las ideas y el comportamiento del segundo. Con el transcurso de los siglos un cuento puede variar haciendo hincapié en una idea o en otra muy semejante pero, en cualquier caso, el escritor quiere que lo que él cuenta sirva de ejemplo.

2.1.2.2 *La Celestina*

La Celestina es uno de los grandes personajes de la Literatura española. Hechicera, exprostituta y alcahueta, reúne todos los ingredientes para aderezar cualquier historia insulsa.

Denevi recrea esta obra del siglo XV español en diferentes ocasiones utilizando a varios de sus personajes. Sus versiones se basan en el diálogo al igual que la obra de Fernando de Rojas, con respecto a la cual la crítica no se pone de acuerdo a la hora de categorizarla genéricamente. Unos piensan que es una novela dialogada (Leandro Fernández de Moratín) y otros que es teatro para ser leído (María Rosa Lida de Malkiel). La gran novedad de esta obra es que el mundo de los criados tiene tanto protagonismo como el de los señores en una historia de amor truncada por la envidia, la avaricia y la muerte. Las tres versiones de Denevi son diálogos de dos personajes que intervienen en una única ocasión cada uno.

En la primera versión titulada “Ética de la Celestina” la Celestina reniega de la hipocresía y la falsa moral de la bella Melibea, objeto de los deseos de Calisto. La Celestina, como alcahueta, respeta la voluntad individual pero la cuestión moral no es para ella ningún impedimento.

ÉTICA DE LA CELESTINA

–MELIBEA: No debo, señora.

–CELESTINA: Di “no quiero”. Eso es respetable y yo me marchó. Pero no digas no debo porque entonces me encarnizo³⁵².

En la segunda, “Post coitum non omnia animal triste”, Denevi adopta una postura muy cercana al feminismo. Melibea no se arrepiente de haberse acostado con Calixto a pesar de las acusaciones de su padre. Las mujeres han de vencer los dogmas morales que se les han inculcado y una vez que se han atrevido, se sienten más fuertes. En realidad, sigue la línea del anterior. Melibea se enfrenta al “No debo” porque sabe que si quiere, puede.

En la tercera, “Experiencia”, hace gala de su sabiduría fruto de la experiencia. Dialoga con un viejo que se declara incapaz, probablemente de realizar el coito y la Celestina le pide que se declare impotente, pues todos los hombres son capaces. Es una cuestión filosófica: todo hombre puede realizar el coito, tiene esa capacidad aunque, llegado el momento, se demuestre impotente.

Anderson Imbert se vale de la historia de Calisto y Melibea para reflexionar sobre la relación entre la realidad y el sueño. Añade al hipertexto titulado “El sueño” el motivo del sueño, pero respeta el espacio en el que se conocieron: un jardín. De alguna manera, el sueño erótico que ha tenido Calisto le da confianza para seducir a Melibea.

³⁵² DENEVI, Marco: *Falsificaciones. Obras completas, tomo 4*, p.24.

La pasión es la materialización de los sueños. La Celestina es la historia de una pasión ya moderna y quien pone en marcha a los demás personajes para conseguir su objetivo amoroso es Calisto. Es decir, de forma poética el autor del microrrelato lleva el inicio de la Celestina al sueño premonitorio del protagonista.

2.1.2.3 *El Quijote*

Como hemos comentado al comienzo del epígrafe titulado “Literatura hispánica”, no cabe duda de que la novela de Cervantes sirve de inspiración a los autores argentinos. No hay lector que no conozca la historia de El Quijote y eso ahorra a nuestros escritores caracterizaciones y descripciones que podrían dificultar la economía narrativa y la intensidad propias del microrrelato.

El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, considerada por la mayoría de la crítica la primera novela moderna, es publicada en dos partes. La primera en 1605 y la segunda en 1615. En ella Cervantes nos cuenta la historia de un hidalgo que pierde la cordura de tanto leer libros de caballerías y decide hacerse caballero andante para “desfacer entuertos”. Es considerada tan moderna por el uso de los narradores (hay varios, incluso alguno poco fiable como el árabe Cide Hamete Benengeli) y porque los personajes conocen en la segunda parte la publicación de la primera en quizá la primera muestra metatextual de la historia de la literatura.

Algunos personajes que en el hipertexto no ocupan muchas páginas, en los hipotextos resultan más importantes. Por ejemplo, Dulcinea del Toboso, la amada idealizada del Quijote, aunque en realidad se tratase de una ruda aldeana llamada Aldonza Lorenzo.

Denevi en sus *Falsificaciones* practica la reescritura llevándola al límite y ofreciéndonos versiones alternativas a la canónica, a la que todos conocemos. Por ejemplo, subvierte la historia de Dulcinea del Toboso no una, sino varias veces.

Uno de los motivos que explota es el de la idealización, que provoca que Dulcinea no se sienta identificada en la descripción del difunto don Quijote o que este no sea capaz de amar a una mujer real en “La mujer ideal no existe” o “Los ardides de la impotencia”.

“La mujer ideal no existe” nos demuestra que Sancho no sabe nada, que es un pobre destripaterrones. No conoce a todas las mujeres del Toboso porque tiene vedado el acceso al mundo de la poesía, habita una realidad a ras de tierra.

El segundo incide en el aspecto egocéntrico de Don Quijote: se crea todo un universo a su servicio. Transforma la realidad para inventarla a su antojo y utilizarla al servicio de su locura. Es incapaz de amar a una mujer de carne y hueso (Aldonza Lorenzo) y la transforma en una imaginaria: Dulcinea.

Además, Denevi hace dos variantes casi idénticas en las que es Dulcinea la que inventa al Quijote diferenciadas por el principio y por el final. “Dulcinea del Toboso” es posterior a “El precursor de Cervantes”, que pertenece a la primera edición de falsificaciones, la de 1966, en la que Marco Denevi hace atribuciones falsas de sus textos.

“Dulcinea del Toboso” es más breve y nos cuenta que Aldonza Lorenzo, por haber leído tantas novelas de caballerías, adopta el nombre de Dulcinea del Toboso y se inventa un galán: Don Quijote de la Mancha. Un hidalgo enamorado de ella (Alonso Quijano) se hace pasar por Don Quijote para conquistarla, pero cuando llega a El Toboso ella ha muerto. Denevi juega con el contraste de la pasividad (Dulcinea, que

espera al lado de su ventana) y la actividad (Don Quijote sale en busca de aventuras). La historia podría haber sido así porque ella no llama la atención mientras que Alonso Quijano se hace famoso y cae de forma constante en el ridículo.

En “El precursor de Cervantes” esta misma historia se contextualiza atribuyéndola a un tal Pablo de Medina que debió de escribirla unos cuarenta años antes de que Cervantes publicase *El Quijote*. En ella se emplean algunas palabras que son simplificadas o eliminadas en la versión posterior como “hidalgüelo” o “tercianas”. En este texto, al igual que en el anterior, Don Quijote no es el autor de su propia locura y, lo que es más, ni siquiera Cervantes es el autor del libro.

En sus *Falsificaciones* de 1966 también nos ofrece otra versión sobre El Quijote contextualizado en torno a una broma que gasta un miembro de la Academia Cervantina de Argamasa del Alba al resto de académicos y que le cuesta el puesto titulada “Historia cómica”. Dicho académico atribuye la locura del Quijote al monograma que ve en las prendas íntimas de Dulcinea con sus iniciales: DDT, que es un veneno.

En “Don Quijote cuerdo”, Denevi duda de la de la clásica consideración de Sancho Panza como cuerdo y Don Quijote como loco, ya que todos los locos tienen momentos que podrían ser calificados como cuerdos y viceversa. Se refiere a que Sancho no dudó de la cordura de Don Quijote en la ocasión en que lo nombró gobernador de la ínsula. Sancho es avaricioso y cuando le nombran gobernador de la ínsula al fin consigue lo que deseaba: quiere poder y riqueza.

Anderson Imbert, por su parte, toma otro episodio famoso de El Quijote, el de la cueva de Montesinos, uno de los más oníricos. Después de haberse empeñado en bajar, Don Quijote es subido de la cueva por Sancho y un estudiante mientras se encuentra dormido y cuenta historias inverosímiles acerca de haber visto a diferentes personajes encantados e incluso a Dulcinea. En el texto del escritor argentino titulado “La cueva de

Montesinos” también se juega con la idea del sueño: Don Quijote sueña con un alcázar transparente y con un anciano llamado Montesinos que cada vez que va a hablarle se despierta. Es al descender a una cueva cuando ve los dos elementos de su sueño y Montesinos le acusa de desvanecerse cada vez que va a invitarle a entrar a la cueva. En el caso de Anderson Imbert el protagonista no sueña en la cueva como en el de Cervantes, sino que sus sueños son premonitorios de lo que más tarde encontrará.

Don Quijote es un gran soñador: intenta transformar la realidad a la medida de sus sueños y cuando duda de esos sueños (busca el retiro en Sierra Morena) no puede salir de ellos, se ve atrapado. No es capaz de deslindar el sueño de la realidad: ha creado un universo paralelo del que no puede salir.

Curiosamente, el narrador de *El Quijote*, que empieza hablando de algo sucedido no ha mucho tiempo, nos sorprende cuando integra a otros "autores" lo que, por una parte, alejaría en cronológicamente lo narrado y por otra, crea la posibilidad cierta de que puedan existir otros autores. Mediante este recurso el límite entre la realidad contingente y la ficción narrativa, se hace tenue y relativo, sobre todo cuando introduce nombre de uno de esos posibles autores, de Cide Hamete Benengeli, el traductor de un texto árabe del que el propio narrador omnisciente nos hace desconfiar afirmando que los árabes son mentirosos.

Borges recurre a este narrador, Cide Hamete Benengeli, y se imagina que cuenta que don Quijote ha dado muerte a un hombre, lo que da lugar a tres posibilidades que él mismo nos explica en “Un problema”. Utiliza la misma estratagema que Cervantes: el héroe (aunque puede que fuese más específico decir antihéroe) lee su propia historia escrita por Cide Hamete Benengeli y eso le da la oportunidad a Borges para imaginar, en pleno ejercicio de su capacidad literaria, varias posibilidades que podrían haber sido

escritas y que se resumirían en tres opciones: que no pase nada, que la muerte despierte al personaje de su locura o que siga sumido en ella toda su vida.

Borges disecciona el Quijote pero todo lo que dice podría ser aplicado a la obra de Cervantes sin contradecirla ni cuestionarla; en la historia Alonso Quijano se vuelve loco y también recobra su cordura antes de morir. El autor argentino no nos plantea nuevos retos en el fondo.

En “Parábola de Cervantes y de Quijote” Borges juega con la idea de que la literatura acaba idealizando, mitificando los personajes –aunque estos sean antihéroes– y los paisajes a pesar de que no tengan nada de especial y, además, pone al mismo nivel narrativo al autor y al personaje. Laura Pollastri lo resalta: “Cervantes queda a la altura de su Quijote en una práctica desplazada del intertexto que lee como literatura las peripecias vitales del autor. Si mucho hay de juego irónico también lo hay de uso impertinente de la doble herencia: Cervantes, el nombre propio monumentalizado por el canon y la tradición, la moderna locura del Quijote”³⁵³. Cervantes no podía suponer que el libro que escribía crearía un mito universal. De un lugar tan aparentemente insustancial como es la Mancha y de un mundo tan mezquino y vulgar como es el de las gentes de esa época puede surgir un mito que Cervantes construye sin proponérselo.

En otra aportación en torno al tema cervantino (“El acto del libro”), Borges fantasea con el Cervantes soldado que compra un libro profético. Después el cura y el barbero (personajes de *El Quijote*) quemarán ese libro tal y como queman otros en el capítulo sexto de dicha obra. Es decir, personajes literarios y autor interaccionan en la fantasía borgeana que culmina con una reflexión acerca de lo inverosímil de los

³⁵³ POLLASTRI, Laura: “Los extravíos del inventario: canon y microrrelato en Hispanoamérica” en NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (Ed.): *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, p. 60.

postulados de dos de las religiones mayoritarias. De esta manera, pone al mismo nivel la literatura (*El Quijote*) y la religión (la *Biblia* y el *Corán*).

Borges lleva el Quijote desde el terreno del choque de la fantasía con la realidad a otros dos territorios también cotidianos como son la magia y la religión. Si es creíble el estrafalario personaje de Cervantes, ¿por qué nos resulta menos creíble la existencia de un libro mágico como origen de toda la novela? ¿Y por qué ya ni siquiera nos planteamos que el origen de todo -lo real y lo imaginario- está en dios (sea cual sea ese Dios)? Curiosamente, en la época en la que Cervantes escribe el pueblo es infinitamente más religioso que ahora.

El cuento de Borges “Pierre Menard, autor del Quijote”, perteneciente a *Ficciones*, reivindica lo que llama la obra inconclusa de Pierre Menard después de la muerte de este, que consiste en los capítulos noveno y trigésimo octavo de la primera parte de *El Quijote* y un fragmento del número veintidós. Menard se propone escribir *El Quijote* nuevamente y su resultado es igual que el que logró Cervantes en su momento. Y así se cumple una de las teorías borgeanas, la que aplica a la *Antología de la literatura fantástica*:

He reflexionado que es lícito ver en *El Quijote* “final” una especie de palimpsesto, en el que deben traslucirse los rastros –tenues pero no indescifrables– de la “previa” escritura de nuestro amigo. Desgraciadamente, sólo un segundo Pierre Menard, invirtiendo el trabajo del anterior, podría exhumar y resucitar esas Troyas... [...] Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas³⁵⁴.

Shua en “Máquina del tiempo” invierte los hechos y nos dice que dado que existe una rudimentaria máquina del tiempo, es posible que fuese Cervantes el que viajó al futuro y conociera la obra de Pierre Menard, lo que le sirvió para escribir *El Quijote*.

³⁵⁴ BORGES, Jorge Luis: *Ficciones*, pp. 54–55.

Shua establece un bucle: si Cervantes, según ella, copia a Menard y Menard dice que quiere escribir como Cervantes, los dos estarían copiando de forma constante. Con su artificio, la autora crea un flujo absolutamente falso basándose en el artificio previo de Borges y, al mismo tiempo, homenajea a este argentino universal.

Lagmanovich, en un texto escrito con gran maestría, da voz a Aldonza Lorenzo que niega ser Dulcinea del Toboso sino que se reivindica como la amante del hidalgo Alonso Quijano en “Habla Aldonza”. Al igual que hace Cervantes, desmitifica a la amada idealizada y desarrolla su personalidad de aldeana apegada a la realidad. Se establece un diálogo entre dos *yos*: el quimérico (Dulcinea) y el real (Aldonza). A partir de este diálogo que en realidad es un monólogo, el personaje que Lagmanovich toma prestado de Cervantes, discurre por la senda de lo verosímil; es decir, lo que en la época hubiera sido la relación entre un hidalgo y una campesina analfabeta: Don Quijote hace de ella lo que quiere (“como los hombres suelen”) y Aldonza se resigna humilde y se refugia en el temor de Dios. El fruto de esa historia verosímil no sería una inmortal novela de caballerías, sino un hijo compartido que en la época hubiera tenido una baja esperanza de vida.

El mismo autor se plantea una posible continuación de las hazañas quijotescas en “Pensaba Sancho” por parte del escudero que no ve obstáculos a tal empresa hasta el final del texto, en el que reconoce la dificultad de adelgazar. En este microrrelato Lagmanovich explota la idea de la simplicidad de Sancho y su pragmatismo que contrasta con la idealización del Quijote.

Siguiendo con el mismo tema, Lagmanovich elige como personaje a Cervantes en el momento de comenzar a escribir su obra más célebre, tanto, que el lector entiende a qué se refiere sin necesidad de título ni de autor leyendo las célebres primeras palabras de *El Quijote*: “En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme...”.

Nos habla del proceso de creación, se recrea en el instante en que Cervantes comenzó a escribir el Quijote sin ser consciente de su trascendencia.

Juan Romagnoli nos ofrece varias versiones tituladas “Quijoteskas” en su libro *Universos ínfimos*. En las dos primeras variaciones reivindica la figura de Sancho con la misma afirmación, que hace hincapié en el contrapunto que supone Sancho (pragmático y avaricioso), que es el que pone en valor a un personaje idealista como Don Quijote. Los adjetivos llevan el peso de la trama: Rocinante es débil, Don Quijote está distraído y Sancho un fiel escudero; sin embargo, al final es calificado como el “siempre interesado Sancho”. Comprobamos que para que exista un personaje idealista tiene que haber un contrapunto.

De hecho, en “Quijoteskas II” dice: “lo que nos remite a la última frase del texto anterior” creando una dependencia de la segunda versión con respecto de la primera. Lo único material que tiene Don Quijote es su escudero, por eso se lo ofrece al caballero que lo derrota.

En “Quijoteskas III” Romagnoli aplica al terreno onírico la teoría unamuniana de la sanchificación de Don Quijote y la quijotización de Sancho, lo que le sirve a este último para soportar con paciencia al hidalgo: “Al despertar, el distraído Quijote no recuerda el incidente nocturno. El escudero, en cambio, ha renovado su paciencia”. El Quijote no puede desear la condición de Sancho, mientras que este sí que envidia la condición de su señor aunque a veces haga burla de ella. Además, Don Quijote no necesita recordar sus sueños: su vida es un desvarío. En cambio, Sancho solo sueña cuando está dormido.

“Quijoteskas IV” y “Quijoteskas V” nos presentan a un Don Quijote sensato. En la versión IV le dice a Sancho que no puede luchar contra los gigantes porque su escudero cree que son molinos aplicando una parodia de inversión. Nos conduce a

preguntarnos quién desvaría más de los dos: el loco “oficial” o el que le secunda en su locura creyéndose que él no está loco.

En la quinta versión, Don Quijote recupera su cordura hasta tal punto que se da cuenta de que todo estaba en su imaginación incluidos su biógrafo manco (Cervantes) y los lectores. Esta alusión metaliteraria ya es llevada a cabo por Cervantes en la segunda parte de su obra cuando hace que los protagonistas se enteren de la repercusión que han tenido sus andanzas después de haberse publicado la primera. El escritor español se ha encariñado tanto de su personaje que, a pesar de que no puede dejarlo vivo porque si no le saldrían más imitadores como Avellaneda, le proporciona una “buena muerte”: rodeado de los suyos y cuerdo; quizá ahí es donde está más presente el autor.

Ana María Mopty tiene varios textos muy cortos sobre Don Quijote. En “Cualquier día” el hidalgo intenta fingirse loco para descansar de buscar justicia por el mundo. Retrata el cansancio de la cotidianeidad y las ganas de huir: intenta que el lector se sienta identificado con ese punto de locura que todos tenemos.

Hay un segundo texto de la misma autora titulado también “Cualquier día” en el que Dulcinea cuenta que un hombre la pretende y piensa que probablemente sea un arriero. Dulcinea se mueve en un ambiente pueblerino, los arrieros son los únicos que viajan, por eso cree que puede ser uno de ellos. El final es ambiguo; ella piensa que cualquier día le dirá: “Dulcinea, te...” y el lector ha de completar el mensaje. Solo la podría llamar Dulcinea el hombre que la pretende, puesto que su nombre real es Aldonza.

En “Aldonza” es Dulcinea la que se inventa un galán, el mismo recurso que, como ya hemos visto, utilizaba Marco Denevi, aunque Mopty juega con el contraste: se refiere a ella como princesa, pero nos dice que ahecha el trigo para los puercos. Dulcinea no existe dentro de la novela, es la idealización de Aldonza Lorenzo por parte

de Don Quijote, pero ella ni siquiera en sueños puede imaginar al Quijote porque sus ideas son muy simples y eso contrasta con los atributos que el hidalgo le pone.

ALDONZA

Finalmente se inventó un galán de espada, capa y caballo, reverente ante ella, princesa; sacudió la cabeza y prosiguió ahechando trigo rabión, para los puercos³⁵⁵.

No sólo Dulcinea suscita los hipertextos de los autores de microrrelatos. Un personaje secundario como Maritornes, que aparece en el capítulo decimosexto de la primera parte: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Esta asturiana que servía en una posada donde Don Quijote y Sancho duermen y el primero la confunde con una alta señora llena de joyas, se convierte en la protagonista para Eduardo Gudiño Kieffer en “La nochebuena de Maritornes” en la que ésta se siente bella gracias a la locura de Don Quijote. Maritornes es un personaje patético y, sin embargo, la locura del Quijote la ayuda a evadirse de una realidad desesperanzadora, como si un personaje simple y pragmático como ella se hubiera contagiado de una locura que le proporciona un autoengaño momentáneo y, hasta cierto punto, la felicidad. El texto es muy lírico y juega con el contraste: ella es un ser abyecto con sífilis, humor acuoso en los ojos, es simple y mansa; sin embargo, el estudiante es bello, culto, joven y atractivo. Maritornes planea meterse en su cama a oscuras, para que no vea su fealdad. El segundo nivel de contraste sería su cordura que se enfrenta a la locura del Quijote, que es el único que le ha proporcionado autoestima.

2.1.2.4 Don Juan Tenorio

Finalmente tenemos al otro personaje de la Literatura española que da origen a un adjetivo: donjuán, que sirve para calificar al hombre mujeriego, igual que lazarillo

³⁵⁵ MOPTY DE KIORCHEFF, Ana María: *Microrrelatos*, p. 19.

quedó para denominar al que guía a un ciego y celestina para el que hace de mediador entre dos enamorados.

La historia de Don Juan puede tener su origen en un modelo vivo. Por ejemplo, el libertino Miguel de Mañara, que en su juventud fue un seductor pero encontró la paz en el matrimonio y a la muerte de su mujer se dedicó al servicio de los pobres, o don Juan de Tassis, conde de Villamediana, un conquistador que mantenía relaciones con Isabel de Borbón, esposa de Felipe IV, y al que Tirso de Molina, autor de *El burlador de Sevilla o el convidado de piedra*, conoció de cerca. Se supone que la historia de Miguel de Mañara, con su posterior redención, influyó más en la versión de Zorrilla, plenamente romántica: *Don Juan Tenorio*. Este Don Juan romántico es el que ha quedado mitificado como modelo de textos posteriores.

Denevi toma a este personaje y realiza doce variaciones en forma de reflexión o de relato sobre él que en algunos casos, como en la primera, están cercanas al aforismo: “El libertinaje hace prosélitos: cualquier mujer, si don Juan no se empeña en seducirla, cree que vale menos que las otras”. Es decir, las culpables son las mujeres que rivalizan por los hombres más deseables. La mujer no tiene menos apetito sexual que el hombre, solo que es más selectiva y competitiva, así que habría que dilucidar quién seduce a quién, si las que rivalizan con los demás o el que rivaliza consigo mismo.

La segunda variación se basa en la idea de que ninguna mujer merece ser abandonada, por eso no se compromete con ninguna de ellas, ya que no hay mujer mejor que las demás.

En la tercera, lejos de buscar alguna patología en Don Juan como hacían médicos y psiquiatras recientemente, lo que el autor observa en el galán clásico es un comportamiento refinado. Las jóvenes a las que seduce carecen de otro interés aparte del derivado de la propia seducción: ¿de qué hablar con ellas?

La cuarta hace referencia al engaño de la seducción: las mujeres oyen lo que quieren oír. Ahora bien, hay que saber de qué se trata y Don Juan lo sabe.

La quinta se basa en aprovechar el tabú de la educación que han recibido las mujeres: lo que hacen con él no incumbe al deseo físico, sino que es algo elevado y así sienten que no están incumpliendo los preceptos recibidos desde la infancia.

La sexta tiene como personaje a Doña Ana de Pantoja, que nunca ha encontrado a nadie que tenga tanto interés por el amor como Don Juan. El problema es que lo que ella entiende por amor coincide en todo con lo que entiende Don Juan salvo en el concepto de su duración.

La séptima nos presenta a Don Juan como un machista que sólo soporta a las mujeres en el momento del coito; lo que nos hace cuestionar esa afirmación: ¿y ninguna mujer lo nota? ¿Cómo consigue engañarlas?

La octava hace una parodia de inversión: los dos ceden a la seducción por puro egoísmo. La seducción es lo que les afirma; ella es ella porque ha sido seducida por Don Juan Tenorio y al revés, depende del cristal con que se mire.

En la novena todas las mujeres creen ser las mejores de una larga lista de ellas, por eso resulta un halago tener antecesoras, pero no sucesoras.

La décima nos demuestra que las mujeres no se han enamorado de Don Juan, sino de lo que creen que es el amor. Se insiste en la idea de la seducción como engaño: el personaje masculino no puede soportar que vean cómo es en realidad, por eso huye por la ventana y esa vía de huida da al texto un matiz cómico.

La decimoprimer presupone cierta avaricia en las mujeres: buscan una seguridad material y saben que Don Juan no se la va a aportar.

Y, por último, en la decimosegunda variación, basada en los estudios del doctor Marañón acusando a Don Juan de afeminado, Don Juan dedica tanto tiempo y tanto esfuerzo a la seducción que abandona no solo el trato, sino las actividades que caracterizan al género masculino. De tanto explorar la sensibilidad femenina, termina participando de ella. Eso le convierte en sospechoso ante los hombres (una sospecha siempre teñida de envidia) y en irresistible para las mujeres porque habla un lenguaje que comprenden.

La segunda parte del título de la obra de Tirso *El burlador de Sevilla o el convidado de piedra* da cuenta de la actitud chulesca de Don Juan, que es capaz de invitar a un muerto a cenar. Este hecho se encuentra presente en la tradición literaria, Menéndez Pidal señala que en algunos romances como en el de la estatua convidada ya se registraba el hecho de que un personaje invitase a cenar a una calavera o a una estatua. Anderson Imbert intenta darnos otra explicación: el convidado de piedra al que Don Juan invitó a cenar en realidad no fue el padre de Doña Inés, sino una convidada de la que no nos da el nombre, que podría ser doña Inés o cualquier otra mujer abandonada por Don Juan en busca de venganza a la que él pide un favor, quizá que le perdone, para después suicidarse.

DANZA MACABRA

La leyenda ha mejorado, con la escena del Comendador, lo que verdaderamente ocurrió aquella noche.

Don Juan Tenorio comió opíparamente y durante toda la cena conversó con alguien, invisible (El criado, que veía y oía a su amo dirigir miradas, frases, sonrisas y gestos hacia la silla vacía de enfrente, recelaba, preocupado). Don Juan habló de su vida, de su cansancio. “Te he invitado –dijo en una de esas– para pedirte un favor”. Cuando terminó de cenar disolvió un polvillo en la copa de vino, ofreció un brindis hacia el lado de la silla vacía y bebió. Al rato, Don Juan caía de largo a largo sobre el suelo. El criado corrió hacia el cuerpo exánime, lo abrazó y, al declamar su dolor, pronunció, sin quererlo ni saberlo el nombre de la convidada³⁵⁶.

³⁵⁶ ANDERSON IMBERT, Enrique: *Narraciones completas*. Vol. I, p. 449.

2.1.2.5 “El dinosaurio”

EL DINOSAURIO

Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.

Augusto Monterroso³⁵⁷

Un subtipo específico de microrrelato ha surgido como reescritura de este célebre texto. El famoso microrrelato de Monterroso, que ha sido conocido como el cuento más corto del mundo, aunque eso no sea cierto, ha dado lugar a toda una serie de textos que lo parodian acercándose a los metamicrorrelatos. Por un lado, si diferenciamos el microrrelato como un género distinto del cuento no podemos considerarlo como tal y, por otro, hay textos todavía más cortos. Violeta Rojo propone el siguiente de Monterroso:

PARTIR DE 0

0³⁵⁸

Monterroso, haciendo uso de su peculiar ironía, dice que gracias a tijeras y goma de borrar consiguió componer un libro de cuentos en el que incluyó su novela “El dinosaurio” que logró hacer pasar por cuento. De esta forma, se burla de las convenciones genéricas y las pone en cuestión. Guillermo Siles nos habla de este autor:

El humor cultivado por Monterroso proviene de una concepción escéptica acerca de la conducta humana y del funcionamiento de la sociedad, situación que se registra principalmente en *La Oveja Negra y demás fábulas* (1969). El pesimismo impregna la escritura y se condensa en la desesperanza respecto al futuro, en la condena del comportamiento social, basado en el inmovilismo y la inversión de valores. Los valores distorsionados anulan la posibilidad de que la sociedad llegue a transformarse, pues funciona a imagen y semejanza de los seres humanos.

³⁵⁷ LAGMANOVICH, David: *El microrrelato. Teoría e historia*, p. 77.

³⁵⁸ ROJO, Violeta: *Breve manual para reconocer minicuentos*, p. 18.

Monterroso satiriza el imperialismo y el mundo occidental, pero también el mundo latinoamericano y su clase política. De hecho, Francisca Noguerol y otros críticos piensan que “El dinosaurio” en realidad denuncia el inmovilismo y la falta de progreso de las sociedades de Latinoamérica.

¿Por qué este microrrelato ha tenido tanta repercusión? Los críticos hablan de la presencia del sueño con toda su fuerza evocadora que, aunque elidido, está presente en el texto ya que despertar implica dormir previamente. Además, Monterroso utiliza un ser que existió en la realidad hace miles de años, lo cual nos retrotrae a una época en la que ni siquiera había escritura, de la que podemos imaginar lo que queramos.

No sabemos nada del personaje principal: ¿quién despierta? Y todo el microrrelato está lleno de tensión narrativa porque no tenemos ni idea de qué va a ocurrirle a ese ser que despierta y encuentra un dinosaurio. El adverbio “todavía” es la palabra que nos remite a un tiempo previo al comienzo del texto en el que ya ha ocurrido algo con el dinosaurio y Monterroso deja al lector la tarea de adscribir diferentes contextos a las ambigüedades del texto, plagado de deícticos.

Cuando (tiempo) *despertó* (tercera persona de singular, puede tratarse de un ser masculino o femenino, persona o animal, en el tiempo por excelencia de la narración: el pretérito perfecto simple), el *dinosaurio* (animal que nos evoca la prehistoria) *todavía* (ha pasado algo anteriormente) *estaba* (imperfectivo, implica una continuidad en el tiempo) *allí* (deíctico de lugar, puede ser cualquier sitio que el lector imagine).

Juan José Arreola cuenta la anécdota de la que Monterroso sacó el famoso microrrelato a Antonio Fernández Ferrer.

Vivíamos allí, en aquel departamento tan chico, tres amigos: Ernesto Mejía Sánchez, José Durand y yo; y uno de ellos tenía necesidad de comunicación, siempre tenía que contar todo lo que le pasaba en el día. Generalmente, en ese momento de su juventud, eran penalidades de carácter

amoroso; él batallaba mucho con esto y nos desvelaba, y a veces cuando ya estábamos nosotros dormidos -Mejía en el cuarto y yo en el hall en su camastro, muy moderno pero camastro al fin-, llegaba este hombre, a veces en la madrugada, y entonces hacía que se tropezaba y ya despertaba uno: "¡Ay!, ¿qué te pasa, José, qué te pasa?". Y él empezaba: "¡Ay!, que te tengo que contar..." Y nomás se sentaba a la orilla de la cama; uno estaba acostado y Durand se sentaba al lado y empezaba a contar qué le había pasado y uno se dormía... y no sabemos si se daba cuenta o no, pero él seguía allí hablando y a veces uno de los dos se despertaba y estaba José Durand, que era muy alto -casi dos metros- y todavía estaba a la orilla de la cama. Y un día me dijo Ernesto Mejía Sánchez: "¿Sabes que cuando desperté todavía estaba allí este dinosaurio?". Ernesto se quedó dormido y el otro no se levantó. Y Tito lo sabía, porque a él también le pasaba. La idea era que uno se quedaba dormido, y Durand, aunque te viera dormido, no se levantaba ni se iba a acostar, se quedaba el amigo allí, a la orilla de la cama... Ya ves, el origen del cuento es completamente concreto, porque como Durand era muy alto, se le decía de todas las maneras: dinosaurio", por ejemplo³⁵⁹.

Hay textos más allá de las fronteras argentinas en los que puede comprobarse la repercusión que ha tenido el citado texto del que se imita la estructura en numerosas ocasiones escritos por José de la Colina y José María Merino, por ejemplo. Los citamos debido a su breve extensión y para recalcar la influencia del microrrelato de Monterroso.

EL CORRECTOR

Cuando enmendó, la herrata todavía estaba allí.

Jaime Muñoz Vargas³⁶⁰

LA CULTA DAMA

Le pregunté a la culta dama si conocía el cuento de Augusto Monterroso titulado "El dinosaurio".

—Ah, es una delicia —me respondió—, ya estoy leyéndolo.

José de la Colina³⁶¹

CIEN

Al despertar, Augusto Monterroso se había convertido en un dinosaurio. "Te noto mala cara", le dijo Gregorio Samsa, que también estaba en la cocina.

José María Merino³⁶²

³⁵⁹ FERNÁNDEZ FERRER, Antonio: *La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas*, pp. 8 y 9.

³⁶⁰ LAGMANOVICH, David: *El microrrelato. Teoría e historia*, p. 77.

³⁶¹ *Ibíd.*, p. 58.

EL DESCARADO

Cuando plagió, el copyright todavía estaba allí.

Jaime Muñoz Vargas³⁶³

Por supuesto, los autores argentinos también se han inspirado en el microrrelato más clásico para elaborar nuevas versiones. Hemos encontrado textos de Brasca, Urbanyi, Berti, Shua, Valenzuela o Lagmanovich.

En “Los dinosaurios, el dinosaurio” Brasca resalta la excepcionalidad del cuento de Monterroso diciendo que es un caso único porque normalmente no coinciden soñadores y dinosaurios debido a la impaciencia de ambos. A Brasca no le asombra que Monterroso eligiese un dinosaurio, sino que utiliza un artificio para sorprendernos. Construye una metáfora a partir de la metáfora de Monterroso y la generaliza.

Pablo Urbanyi en un texto con escasa originalidad en el que hasta el título es el mismo que el de Monterroso simplemente cuenta lo contrario: cuando el soñador despierta se siente reconfortado al ver que el dinosaurio ya no está. Convierte la metáfora del tiempo que inventa Monterroso en una metáfora de la pesadilla.

Berti identifica a los dos personajes en uno en “Otro dinosaurio”: el dinosaurio es el que despierta y ve a los dioses creando el mundo; una bella metáfora de la productividad del texto de Monterroso. Este caso no es una variación juguetona, trata de explicar el microrrelato de Monterroso. Cuando se recupera la consciencia después del sueño, casi inmediatamente después estamos en posesión de todo nuestro bagaje intelectual. De todo lo que conocemos sobre el mundo y lo que ha sido este. Un bagaje que se ha ido acumulando a lo largo de la historia. Desde que se crearon los dioses o

³⁶²LAGMANOVICH, David: *El microrrelato. Teoría e historia*, p. 60.

³⁶³ *Ibíd.*, p. 78.

bien, desde que los dioses inventaron la creación. Cualquiera de las dos opciones resulta imposible de demostrar, en cualquier caso.

Shua en “El tamaño importa” se retrotrae a los orígenes y nos cuenta la vida del dinosaurio antes de que lo soñara Monterroso diciendo que había un elefante más famoso que él en el circo. Toma como excusa la historia que todos conocemos de Monterroso y pone a trabajar su imaginación para narrar otra historia: nos dice que la única habilidad del dinosaurio era la de bailar habaneras, lo que lo hace creíble. Shua nos indica que a veces no comprendemos lo que nos rodea y dejamos escapar lo que de verdad merece la pena. Nadie hace caso al dinosaurio por su tamaño, mientras que el elefante llama más la atención.

Ni David Lagmanovich ni Luisa Valenzuela se resisten tampoco a hacer sus peculiares homenajes a “El dinosaurio”. Lagmanovich en “Hipérbole” se dirige directamente a Monterroso llamándole con el apelativo cariñoso de Tito y a través de un personaje que da título a uno de sus libros -la hormiga-, le acusa de exagerar inventando un dinosaurio. Nos dice que no hace falta recurrir a personajes imaginarios porque siguen existiendo seres de ese tiempo prehistórico. Sin embargo, la literatura se basa en el uso de figuras retóricas como la hipérbole.

En cambio, Valenzuela en “Tito” utiliza el texto completo de “El dinosaurio” y lo conecta con unos dinosaurios de actualidad: los de la película “Parque Jurásico” de Steven Spielberg. Utiliza el ingenio como bisturí para diseccionar la literatura de Monterroso como quien hace la radiografía de un cuadro para comprobar las veladuras que ha utilizado el pintor.

A continuación analizamos dos textos de María Elena Lorenzín. En el primer microrrelato “Desaurios”, un tanto surrealista, descompone la palabra “dinosaurio” en “di no, Saurio” y compara a los hombres españoles con el macho criollo. Estos últimos

no obedecen a la mujer tanto como los españoles y por eso pueden encontrarse decinosaurios en la Patagonia. Se basa en un juego de palabras que lleva el amanecer de Monterroso a un amanecer en compañía o sin compañía real: convierte el dinosaurio en una metáfora de las relaciones de pareja. Habla de la tensión sexual.

En “Asuntos pendientes”, Lorenzín toma la estructura del dinosaurio de Monterroso y como personaje a Sherezade. Identifica los cuentos con Sherezade porque ella es la noche y, por lo tanto, el dinosaurio solo podría ser un recuerdo de Sherezade: representa la cara opuesta. En el fondo, tiene un matiz semejante a Calderón en cuanto a la oposición entre el sueño y la vigilia, entre quien escribe el cuento y quien lo protagoniza.

ASUNTOS PENDIENTES

Cuando Sherezade despertó, el rey ya no estaba allí. También habían muerto Monterroso y otros tantos le acompañarían. Se preguntó cómo iba a seguir con su oficio de encadenadora de cuentos³⁶⁴.

2.2 CLASIFICACIÓN SEGÚN ESTRATEGIAS DISCURSIVAS

En esta clasificación atendemos a las operaciones hipertextuales que tienen lugar para transformar textos más o menos canónicos. Proponemos ejemplos de microrrelatos en los que, aunque los temas tratados sean distintos, sus autores siguen unos procedimientos parecidos para ofrecer al lector una nueva versión de la historia que se supone que todos conocemos, el hipotexto. Es decir, en lugar de fijarnos en el fondo (de qué tratan los textos), nos fijamos en la forma (cómo nos lo presentan).

³⁶⁴ VV AA: *Microrrelatos en el mundo hispanohablante*, p. 62.

2.2.1 Reflexión estética

En algunas ocasiones los microrrelatos tienen una intención crítica, se utilizan para juzgar estéticamente a algún escritor u obra, a veces incluso rozando la reflexión y dejando atrás el límite de la narratividad. Éste es el caso de “Pensamientos del señor Perogrullo” de Marco Denevi en el que un narrador protagonista critica las obras de Molière porque le da la sensación de que los personajes le engañan con intención de distraerle para que no se entere de lo que ocurre en otro lugar. Perogrullo no se da cuenta de que todo el teatro en realidad es engaño y en realidad supone una crítica a un teatro demasiado artificioso que no consigue engañar ni siquiera a un personaje como Perogrullo.

En “Del horror en el crimen”, Denevi intenta crear en el lector una sensación de desagrado al nombrar diferentes obras artísticas o personajes que pueden despertarle ese desagrado y a los que solo unen el título. Lo hemos incluido en este epígrafe ya que supone un posicionamiento del escritor argentino con respecto a su calidad: “El Bolero de Ravel con las dimensiones de la Novena sinfonía de Beethoven. Toda una ciudad construida por don Antonio Gaudí”. La sal tiene que ser utilizada en su justa medida y la carne en exceso enferma. El vino nos puede hacer caer desde la euforia al barro. Incluso el veneno tiene que tener una dosis exacta. La genialidad no va a ser menos. Los autores que aparecen citados en su mayoría sufrirían como una de sus peores pesadillas a sus respectivos *alteregos*.

En realidad, “Pensamientos del señor Perogrullo” de Denevi constituye una serie de textos diseminados por sus *Falsificaciones* bajo el mismo título en los que reflexiona sobre diversos temas como otra muestra que incluimos en la antología, que le sirve para afirmar lo efímero de la literatura de masas. Hace una afirmación elitista porque se complace en comparar, con un carácter peyorativo, lo que comúnmente llamamos

bestsellers con la esencia efímera del artículo periodístico. Ambos tienen un carácter absolutamente popular por definición: tienen que llegar a todo el mundo. Por lo tanto, para una persona refinada con cierta formación intelectual, carecen de interés.

Veamos ahora un texto de Raúl Brasca dividido en dos partes: “Jaula”. En la primera figura la “microficción” (así la llama su autor) y en la segunda, titulada exégesis, lo analiza bajo diferentes puntos de vista críticos dándole varias opciones al lector para que escoja la que más le convenza. Convierte la interpretación misma en una metáfora: consigue que sea creíble la redecilla interior del melón porque si fuera incierto el asunto no merecería tantas interpretaciones, pero también prosigue el relato con las propias interpretaciones. En realidad, crea una estructura que convierte el melón con el que se inicia en una especie de muñeca rusa y cada una de esas capas es cada una de las interpretaciones.

Brasca hace un pequeño homenaje a los autores que han escrito microrrelatos sobre los sueños, un tema muy recurrente en los textos que estamos estudiando en “Soñadoras”. Nombra a Chiang-Tzu, a Borges, a Piñera, a Di Benedetto, a Anderson Imbert, a Shua, a Arango... y, de esa manera, nos remite a sus textos para comprender el que escribe Brasca. Identifica el sueño con la literatura, dialoga con ella, lo cual podría ser calificado de pretencioso. Intenta dar con la clave de la creación literaria y la sitúa en el territorio de lo onírico.

Anderson Imbert se imagina la destrucción del mundo en la que un solo elemento perdura, metáfora de la preponderancia de la literatura: un verso. Lo único que trasciende al hombre es el arte, lo único que lo hace un ser diferente al resto de animales es su capacidad para crear, lo único que el ser humano toma prestado de los dioses es su capacidad artística y con lo único que el hombre puede hacer frente a la muerte,

conseguir la trascendencia, es creando algo inmortal: un poema, un cuadro, una película...

Fue una guerra total, con las últimas armas. Todo quedó destruido. Sólo un verso resultó indestructible, pero ya no hubo nadie que pudiera leerlo³⁶⁵.

El mismo autor reflexiona a partir de una pintura de William Blake acerca del salto de las pulgas en un texto sin título y lo relaciona con otros típicos personajes de Blake: los ángeles. Quizá solo desde la literatura puede comprenderse a un visionario como Blake. Con él se comparte la necesidad de poner el foco de atención hacia donde no mira la mayoría de la gente porque eso es lo que proporciona la lucidez en muchas ocasiones. Todo el mundo busca a los ángeles cuando mira al cielo, Blake ve la pulga y ese efímero salto inspira el momento de la creación literaria. Curiosamente, lo que menos importa es que sea un fantasma.

Curioso que un visionario como William Blake fuera tan ciego para la graciosa agilidad de la pulga. Su fresco “The Ghost of a Flea” (1819) muestra un monstruo de robusta figura humana, con las pesadas piernas sólidamente plantadas en el suelo.

Blake comprendió los vuelos de los ángeles por el cielo, pero no ese bello momento de libertad en que la pulga se redime de su irritante condición terrestre y, de un salto, describe una gran curva en el aire; aire que es más cielo que el de los ángeles porque la pulga lo conoce desde abajo, en el impulso hacia el cielo³⁶⁶.

2.2.1.1 Reflexiones a propósito de una obra literaria

Presentamos textos en los que la historia previa o hipotexto no suscita en el autor la necesidad de escribir una nueva narración, sino microrrelatos reflexivos que desbordan lo narrativo acercándose más al terreno de la especulación.

Esta característica la cumplen muchos de los microrrelatos más breves de Marco Denevi, en los que en pocas líneas consigna las ideas suscitadas por varios mitos y

³⁶⁵ ANDERSON IMBERT, Enrique: *Narraciones completas. Vol. I*, p. 437

³⁶⁶ ANDERSON IMBERT, Enrique: *Narraciones completas. Vol. I*, p. 464.

obras literarias. Presentamos seis ejemplos de este tipo. En el primero, “Defensa de Narciso”, reivindica la belleza de este personaje, que debió ser muy grande para que se enamorase de sí mismo. En cambio, en “La serpiente del mal sabe lo que hace” justifica la elección de la serpiente de tentar a Eva en lugar de Adán aduciendo que una mujer se deja llevar más fácilmente por el misterio y un hombre hubiera exigido una explicación acudiendo al tópico de la curiosidad femenina.

Denevi considera en “Personajes equivocados” que la reina Ginebra ha tenido mala suerte puesto que Lanzarote hubiera sido mejor marido que amante debido a su cortesía y el defecto de los amantes (la brutalidad) lo tiene su marido Arturo. Juega con la antítesis: Lanzarote es un amante demasiado refinado mientras que Arturo es un marido guerrero, soldado. Ginebra tiene un amante-marido y un marido-amante y ese compendio está destinado a terminar en tragedia. Lo que nos lleva a preguntarnos, ¿es posible que el binomio amante-marido no culmine en tragedia?

En el interesante “Capillas de Liliput” hace una reflexión sobre el canon artístico y cómo algunos artistas que quedan al margen (epígonos, discípulos, comparsas) son reivindicados por los snobs, que quieren diferenciarse del resto de los mortales. El título nos recuerda a los seres pequeños inventados por Swift, los liliputienses. La idea es que solo capta la atención de todos lo que es insólito; no lo mejor ni lo más importante necesariamente, sino lo diferente y el snob siempre busca no sentirse parte de la masa, destacar.

Marco Denevi también lleva a cabo una reflexión literaria en otro texto perteneciente a la serie de “Pensamientos del señor Perogrullo” en el que recomienda a los autores noveles que no hagan caso de los elogios formulados por parte de su familia, ya que pueden provenir de la sorpresa de que una persona como ellos haya sido capaz de escribir un libro.

El último ejemplo que aportamos “Polifemo & Cía.” fantasea con la idea de que los personajes feos (como Polifemo) no son amados a causa de su fealdad; sin embargo, paradójicamente, en el pasado se volvieron feos como consecuencia de no ser amados. Siempre se ha dicho que el amor embellece. Por lo tanto, al igual que *mens sana in corpore sano*, el aspecto bello corresponde a una persona enamorada porque el espíritu asoma a la superficie de todo el mundo. Y, además, sin Polifemos no habría personas bellas o no seríamos capaces de reconocerlas.

En “Texturologías” Cortázar nos da su peculiar visión exegética acerca de un libro de poemas llamado *Jarabe de pato* en la que encontramos una clara sátira de la vacuidad de ciertos críticos a la hora de analizar la literatura y en la que destaca el neologismo “parametainfracrítica”. Nos muestra que en el fondo la obra no importa, como si la crítica estuviera por encima de ella, como si en la naturaleza fuese más importante el parásito que el hospedador. En general, las críticas no aportan nada, los críticos desean llamar la atención y a veces se contradicen entre sí. Quizá el más interesante sea el último: el único que cita al poeta con un pareado. Tienen una serie de frases rimbombantes para ocultar la vacuidad de su mensaje. Se esconden tras las palabras esdrújulas.

María Elena Lorenzín escribe un texto significativamente titulado “Reseña” en el que describe los elementos que considera más reseñables de *Botánica del caos* de Shua. Es decir, un microrrelato que trata de un libro de microrrelatos, una especie de ¿podríamos llamarla microcrítica? Se lleva la economía del lenguaje también a la crítica literaria. El juego de palabras de “(des)ordenadamente” hace referencia al posible orden o desorden del libro, según cómo se vea.

A propósito de Ana María Shua, aportamos un texto suyo (“Discurso doble”) en el que reflexiona sobre el truco literario de cambio de punto de vista, que en este caso

no es tal puesto que se trata de caracoles y estos son hermafroditas. Hace hincapié en el distinto carácter de los hombres y las mujeres y en el hecho de que a veces en la literatura se les intente igualar, ponerles a la misma altura, los dos hablan en primera persona y no hay puntuación que los diferencie. El resultado sería la incompreensión. En el mundo del que habla Shua –el que conocemos todos- está claro que hay una dicotomía entre lo masculino y lo femenino y eso agiliza el mundo, le da interés. El resto son caracoles hermafroditas: lentos, asexuados y huecos por dentro.

Otro autor que utiliza frecuentemente este tipo de reflexiones breves es Adolfo Bioy Casares en *Guirnalda con amores* con una preocupación que se impone sobre las demás: la literatura.

En “Proust y las metáforas” hace exactamente lo que sugiere el título: analizar las metáforas utilizadas por el autor francés. Le parece que las bancarias no son interesantes, mientras que las mecánicas se quedan obsoletas muy rápido puesto que las máquinas y la tecnología están en constante cambio. Habría que preguntarse si lo que envejece son solo sus metáforas o también la literatura de Proust en general. ¿Acaso insinúa Bioy que la escritura de Proust es mecánica? Y es más, ¿se le sigue leyendo hoy en día?

“Música y literatura” consiste en la confesión de que ninguna página literaria puede alcanzar la belleza de determinados momentos musicales asumiendo la superioridad de la música sobre la literatura para provocar emociones. Establece una odiosa comparación de melómano entre realidades tan distintas. Además, no olvidemos que la mayor parte de la supuestamente derrotada literatura no busca la belleza, mientras que la música sin eso no es nada (dejando aparte movimientos elitistas como el dodecafonismo, por ejemplo).

Esa idea de la literatura como algo peyorativo continúa en “La vocación”, en la que se refiere a la inclinación a la literatura con la comparación de una rosa que surge de la basura y le atribuye elementos negativos (aberraciones del intelecto, maestros groseros) en un texto cercano al aforismo. Detrás del escritor nobel hay aberración, maestros groseros y contaminación.

En “Cuadernos”, en cambio, se dirige a este objeto inanimado para cantar sus cualidades de espejo de nuestra vida, cuya riqueza y variedad enriquecerá a su vez las anotaciones hechas en el cuaderno. Es como si el propio diario redactase su vida y le atribuye cualidades humanas llevando a cabo así una prosopopeya. Sugiere, además, que solo vivimos lo que queda escrito: *verba volant, scripta manent*.

El más aforístico, sin duda, es “Digresiones”, que consiste en una sola oración en la que se afirma que por medio de ellas la vida entra en la escritura. Agilizan y revitalizan el relato mediante los cambios de tema y el hecho de apartarse del hilo narrativo.

“Biografías ejemplares”, por su parte, consiste en la confesión de un narrador en primera persona que el lector tiende a identificar con Bioy Casares de los defectos de sus escritos de juventud. Ya desde la juventud el artista es el mismo con sus limitaciones y quizás con la edad a lo que se aprende es a disimularlas.

El mismo tema (la ventaja de la edad avanzada para un escritor, puesto que le dota de experiencia) pero al revés lo explora en “Escribir no es fácil”, en el que afirma que la calidad literaria es un valor por sí misma. Para el escritor el principal reto es escribir algo que no haya dicho previamente y evitar los lugares comunes, las obviedades sobre los temas eternos, etc. El escritor ha de buscar lo original, lo distinto, en un cultivo más de la forma que del fondo.

ESCRIBIR NO ES FÁCIL

Oído a un viejo escritor: El sentimentalismo, el “clima”, la expectativa, la violencia, la muerte, el amor, el interés: indicios de mala calidad literaria³⁶⁷.

Raúl Brasca en “Clase de literatura” nos relata cómo han cambiado las percepciones que nos posibilitan nuestros sentidos a lo largo de la historia y eso incide en la verosimilitud de ciertas descripciones de escritores realistas como Balzac o Zola. Cada sociedad ha tenido su literatura y su arte y el tiempo determina que la percepción ante una obra antigua sea casi siempre muy distinta a la que se tuvo en el momento en que se creó. Esto no quiere decir que la obra sea mejor o peor ahora en las diferentes épocas, sino que los ojos que la perciben viven en mundos radicalmente distintos. No obstante, hay que reconocer que nos resulta muy difícil comprender las obras antiguas, por eso Brasca habla de su obsolescencia. Es el tiempo el que mueve la pluma del escritor y el que nos impide comprender un texto muy a menudo.

2.2.1.2 Cuestionamiento del lenguaje

En algunos textos el artista reflexiona de forma directa o indirecta sobre el lenguaje y, de esa forma, lo cuestiona. Aportamos microrrelatos que tratan de los signos de puntuación, otros que personifican las palabras o las letras, otros basados en frases hechas o en juegos lingüísticos.

Proponemos en primer lugar un ejemplo de uno de los clásicos del microrrelato: Julio Cortázar, que lleva al extremo en “Por escrito gallina una”, de su libro *La vuelta al día en ochenta mundos*, el hipérbaton para narrar una historia absurda en la que importa más la forma que el fondo. Este autor puede que contextualice el microrrelato en el marco de la guerra fría y, por medio del humor nos ofrece la literatura mutante de unas gallinas que han aprendido a escribir.

³⁶⁷ BIOY CASARES, Adolfo: *Guirnalda con amores*, p. 92.

POR ESCRITO GALLINA UNA

Con lo que pasa es nosotros exaltante. Rápidamente del posesionadas mundo estamos hurra. Era un inofensivo aparentemente cohete lanzado Cañaveral americanos Cabo por los desde. Razones se desconocidas por órbita de la desvió, y probablemente algo al rozar invisible la tierra devolvió a. Cresta nos cayó en la paf, y mutación golpe estamos de. Rápidamente la multiplicar aprendiendo de tabla estamos, dotadas muy literatura para la somos de historia, química menos un poco, desastre ahora hasta deportes, no importa pero: de será gallinas cosmo el, carajo qué³⁶⁸.

Cortázar es un experto en los juegos lingüísticos. “Cortísimo metraje”, por ejemplo, se basa en la técnica de elipsis. El lector ha de rellenar recurriendo a su conocimiento lógico y contextual lo que el autor elide. La aparente víctima se convierte en atacante y se explotan los roles masculino y femenino: es el hombre el que tiene el coche, la mira y la desea y Cortázar le da la vuelta en el momento en que la mujer saca la pistola y descubre su verdadera identidad de ladrona. Entonces el cazador resulta cazado. En lugar de la “pequeña muerte” que buscaba, obtiene una de verdad.

Por otro lado, el procedimiento utilizado en “La inmiscusión terrupta” ya no es ni el hipérbaton ni la elipsis, sino el neologismo. Cortázar inventa palabras nuevas (fundamentalmente verbos y sustantivos) que, rodeadas por otras que existen en realidad, no dificultan la comprensión del texto: “Como no le melga nada que la contradigan, la señora Fifa se acerca a la Tota y ahí nomás le flamenca la cara de un rotundo mofo”. Consigue hacerse entender a pesar de que cree un nuevo código que nos resulta comprensible debido a nuestros conocimientos enciclopédicos y a nuestras habilidades contextuales.

Rosalba Campra en su texto “Decir no” utiliza a un personaje mitológico relacionado con el laberinto que resuelve un acertijo diciendo “no” y, de esa forma, niega dicho laberinto pero es trasladado a otros laberintos distintos como la pampa o

³⁶⁸ ROJO, Violeta: *Breve manual para reconocer minicuentos*. [On-line].

una ciudad repleta de rascacielos. El tema es el poder del lenguaje puesto que Asterión va borrando las letras de la palabra “laberinto” y hasta dejar la “n” y la “o”: “no” y con eso consigue la negación de sí mismo que todo laberinto contiene. Convierte el laberinto en una abstracción, como son la mayor parte de los laberintos; de tal modo, que la clave del laberinto son las letras y lo destruye deconstruyendo la palabra. Fuera del laberinto, cuando desaparece, hay laberintos reales, no ficticios: la inmensidad de la naturaleza (la pampa) o el ajedrezado vertical de los rascacielos. Por tanto, en la naturaleza y en las ciudades es donde están los auténticos laberintos.

Eduardo Gudiño Kieffer consigue en “Mayúsculas, minúsculas” poner en entredicho la religión utilizando el lenguaje, las palabras que se escriben con mayúsculas y minúsculas para acabar con un toque humorístico: el pecado que se escribe con minúscula es considerado venial. La religión está hecha sobre todo de palabras: el bien y el mal también son palabras, Dios y el Diablo comparten letras, como Jesús y quien lo traiciona. El humor se aplica a la palabra pecado y el carácter que tiene.

Ana María Shua escoge un texto llamado “Introducción al circo” para hablarnos de su escritura en *Fenómenos de circo* y, a pesar del título, no lo coloca al comienzo del libro, sino en la mitad. En él utiliza la metáfora de un espectáculo circense para expresar su lucha como escritora con las palabras y acaba con una apelación al lector “El público es usted, el espectáculo es unipersonal” y pide que no cuente nada a los que están fuera, es decir, los que aún no han leído el libro. Cuenta con la colaboración de dicho lector. Con la imagen del circo habla del enorme esfuerzo que supone el oficio de escribir, el redactar y nos hace preguntarnos hasta qué punto el escritor escribe para cada uno de los que leen (“unipersonal”) o se dirige a todos los lectores pero hablando de forma individual a cada uno de ellos.

En “La poeta ecuyere” Shua continúa con su preocupación lingüística y nos presenta a una poeta que en lugar de en un caballo monta en el signo y hace piruetas entre el significado y el significante. Habla de un escritor de vanguardia, innovador: una poetisa que se atreve a hacer cosas nuevas (abandona la gramática y el diccionario), asume riesgos, se le exige un sobresfuerzo adicional (inventar) y lo que resulta demoledor es el final: Le aplauden poco; lo que nos demuestra que es un arte elitista, para una minoría.

En otro ejemplo titulado “Perder el vocabulario”, Shua habla del deterioro mental que se produce con la edad, que se pone de manifiesto en que las palabras no acuden a la cabeza cuando se las llama y hay ideas que son las que se imponen de forma recurrente; de tal modo que el relato comienza con “Solía dominar el vocabulario” y acaba con un término biológico: sinapsis. La persona ya no es capaz de establecer conexiones entre sus neuronas como cuando era joven.

La personificación de las letras continúa en este breve texto en el que la letra “o” se convierte en un pozo. La pesadilla del escritor más tópica es la página en blanco. Sin embargo, Shua elige caer en el “hondo pozo oasis de una o”: la o es el cero, la nada, el vacío.

Peor, mucho peor que perderse (y tan sedientos) en el desierto de una página en blanco: caer desprevenidos en el hondo pozo oasis de una o³⁶⁹.

Recordemos que este juego con la materialidad de las letras fue ampliamente explorado por uno de nuestros más insignes vanguardistas españoles, Ramón Gómez de la Serna, en sus “Greguerías”.

Shua nos sigue hablando del oficio de escribir en el siguiente breve texto sin título. Se refiere a los consejos de los libros de estilo: hay que evitar las redundancias a

³⁶⁹ SHUA, Ana María: *Cazadores de letras*, p. 145.

la hora de escribir pero confiesa que con estilo y buen gusto pueden pulirse hasta convertirse en una parte culminante del texto, por ejemplo: crear aliteraciones con ellas, de ahí que se refiera a los recursos literarios, que es nombre que reciben las figuras retóricas.

Yo a las redundancias no les temo. Me quito los zapatos claveteados, inútiles en terrenos pedregosos, y con zapatillas de goma las pateo hasta reducirlas a meras aliteraciones redondas, goleadoras. Son recursos que una tiene: recursos literarios³⁷⁰.

Otra manera diferente de cuestionar el lenguaje es jugar con las frases hechas y refranes, yendo más allá del significado convencional que les atribuimos, desmontándolos. Es lo que hace Shua con el refrán “En casa de herrero cuchillo de palo”. Trabaja con dos refranes que tienen en común la palabra casa: con uno empieza y con el otro termina. En medio tiene cuatro líneas en las que los colores se van degradando hasta que se llega a otro color como si de un tornasol se tratase: el segundo refrán.

Incluimos en este apartado las reflexiones sobre el lenguaje de Macedonio Fernández, que pertenecen a su libro misceláneo *Cuadernos de todo y nada* en las que reivindica las erratas y se queja de la preponderancia de las Palabras. Nos hace reflexionar acerca de hasta qué punto la palabra es pensamiento y hasta qué punto pensamos con palabras y qué categoría tiene lo inefable, qué territorio ocupa y si este tiene algo que ver con la intuición.

¿Qué pasa con la privanza profesional, en Literatura, de las Palabras? Parece o que sin ellas no se pudiera efectuar ninguna de las supercherías, o que sin ellas no hubiera más camino que Pensar, tener ideas, poseer verdad, saber; habría que resignarse a pensar y a juzgar con seriedad y expresar con sencilla eficacia³⁷¹.

³⁷⁰ SHUA, Ana María: *Cazadores de letras*, p. 203.

³⁷¹ FERNÁNDEZ, Macedonio: *Cuadernos de todo y nada*, pp. 28–29.

En el siguiente texto habla de lo irracional, lo inesperado, lo que está fuera de contexto y lo denomina Errata. No obedece a una norma ni a un orden y quizá sea la base de la mejor literatura. Es decir, reivindica lo espontáneo contra lo corregido. También habla de lo automático y, en el fondo, denota su condición de escritor vanguardista.

Hay que reintentar la Errata, porque esta decadencia de la literatura universal debe provenir de que se llevan los escritos al tipógrafo ya pasados a máquina, o sea revisados. Los literatos tendrían que encargar máquinas especiales que de tiempo en tiempo, al escribirse algunas de las palabras más usuales, por ejemplo a la décima escritura en una composición de la palabra “ventana”, la máquina creadora y automáticamente escribiera “violeta”. Quién sabe si no tendríamos una resurrección del gran arte literario, de las grandes cosechas metafóricas y adjetivales³⁷².

En “A veces una frase...” y “Corrector” de David Lagmanovich el protagonista es el lenguaje personificado. En el primero, una frase que se convierte en párrafo y se alía con los párrafos de alrededor para poder comenzar el relato. La literatura tiene vida propia: de repente una idea crece hasta convertirse en un relato o una novela. El escritor actúa al dictado de las musas, transcribe y solo hasta cierto punto controla el texto.

En el segundo, las letras se rebelan contra el corrector. De alguna manera, Lagmanovich nos remite al tópico del juez juzgado. Un corrector, de manera más o menos arbitraria cambia los textos ajenos y nadie juzga su criterio salvo él mismo: no produce nada creativo, sino que mutila o cercena. Esta figura recuerda a la del crítico literario, en realidad es un escrito frustrado con mucha frecuencia. El final nos indica que para él siempre tiene que ser desagradable enfrentarse a un texto, ya que su tarea es castradora y no tiene que ver con la que hubiera deseado: crear.

“Sin puntuación” de Saúl Yurkievich trata un tema inherente al lenguaje escrito: la puntuación, que si no se respeta puede tener graves consecuencias tal y como nos

³⁷² FERNÁNDEZ, Macedonio: *Cuadernos de todo y nada*, pp. 110–111.

demuestra en su microrrelato en el que el lector se ahoga debido a la falta de signos de puntuación. Al momento de la lectura le añade las reacciones físicas que se producen en alguien que lee el texto en voz alta; de tal modo que hace que echemos de menos la puntuación que es, en cierto modo, el sentido del texto, que tiene un carácter pedagógico.

Diego Golombek imagina en “Sin palabras” un mundo en el que el léxico es finito. Expresa el miedo de la gente a gastar las palabras hasta que un niño se atreve a pronunciar la última y descubren que cada uno tenía una palabra distinta en la mente, y la van pronunciando, con ello se revitaliza el vocabulario. Se crea una situación irreal y juega con el desenlace: parece que el final va a ser de vuelta a lo que todos conocemos y de repente en la última frase se lanza otra vez de lleno a lo imaginario: las palabras se pierden en el viento para siempre, lo cual prácticamente es hablar del fin de la humanidad: el hombre lo es porque tiene lenguaje.

Luisa Valenzuela, una maestra a la hora de cuestionar el lenguaje, juega en “Hombre como granada” con la polisemia de la palabra “granada” que queda resaltada en el título, imprescindible para comprender el significado del microrrelato. A partir de unir los distintos significados de una palabra, hace evocaciones, que pueden ser interpretadas dentro del terreno del erotismo.

El dominio del lenguaje de Luisa Valenzuela es absoluto, con frecuencia utiliza los clichés para hacer sonreír al lector y aportarle una nueva perspectiva, como en “Zoología fantástica” microrrelato en el que se vale de frases hechas relacionadas con animales pero aplicadas a un hombre borracho (peludo) que pide un sapo (vaso) de cerveza y, como en el bar se lo niegan, sale a la boca de lobo (oscuridad), lo atropella un coche y muere por exceso de alpiste (alcohol).

Valenzuela alude con el título a la obra de Borges *Manual de zoología fantástica* (1966), aunque en su caso más que de un bestiario se trate de un hombre íntimamente relacionado con los animales incluso en su nombre (se llama León) y ya desde la primera frase nos resume la trama: “Un peludo, un sapo, una boca de lobo”. En el resto del texto amplifica la historia valiéndose de frase hechas con animales y jugando con diferentes registros lingüísticos con una actitud irónica. No importa lo que nos dice, sino cómo lo dice: construye el microrrelato empalmando tópicos y, dentro de ellos, ha elegido los relacionados con los animales.

Y aquí no acaba el dominio lingüístico de esta autora. Dedicó el libro *ABC de las microfábulas* a componer textos con el predominio de cada una de las letras del abecedario tal y como podemos comprobar en “P”, que termina con una moraleja, tal y como sugiere el género que Valenzuela inventa: las microfábulas. Juega con la aliteración de la letra p. La moraleja contrasta ya que no tiene ninguna p hasta la última palabra aunque tampoco dice nada de interés.

Eduardo Berti reflexiona en “Mi alfabeto” acerca del signo lingüístico contándonos el intento de un hermano del narrador que se inventa su propio lenguaje pero, de esa manera, impide la comunicación con los demás. Explora la arbitrariedad del signo que había señalado Saussure hasta tal punto de que el lector se percató de que si no hay un acuerdo, una norma, resulta imposible entender el significado del mensaje, que era lo que pretendía el poeta: “La intención de su libro, aseguraba, era “la de hacer signo antes que significar”; en tal sentido, concluía, “nada más impertinente que una especie de clave de acceso”. Se refiere en el fondo a que el escritor a veces escribe para sí mismo y pierde algo cuando comparte lo escrito. Muchas veces ni siquiera el escritor proporciona todas las claves para que se comprenda lo que quiere significar, ya que es

algo individual. El problema es que esto deja de lado la base del lenguaje: la comunicación.

Eduardo Santos escoge como protagonistas de su microrrelato “Mutación” directamente a las palabras que, personificadas, se alejan de los malentendidos que conlleva el uso de ellas por parte de los hombres y desaparecen del planeta. ¿Qué justificaría la desaparición de las palabras? La desaparición del ser humano o que la humanidad adquiriera una consciencia colectiva que hiciera innecesario el lenguaje. Como esto último parece altamente improbable, nos atrevemos a declarar improbable también el hecho de que desaparezcan las palabras.

2.2.2 Parodia

Consideramos parodia en este trabajo a cualquier tipo de imitación burlesca de una obra literaria. Es decir, implica la existencia de un texto previo y la desacralización de éste por medio del humor.

En el cultivo de la parodia se da una relación paradójica: por un lado, pone de manifiesto los problemas de determinadas convenciones literarias y, por otro, revitaliza la tradición renovándola mediante las creaciones nuevas.

Dentro de la parodia distinguimos diferentes estrategias para llevarla a cabo en una clasificación que, como todas, podría ser cuestionada, pero que intenta identificar los mecanismos por los que los microrrelatistas consiguen parodiar hipotextos originales.

2.2.2.1 Parodia de inversión

En numerosos ejemplos, los autores argentinos construyen su microrrelato dándole una vuelta de tuerca de 180 grados a la historia que conocemos, de modo y

manera que acaban contándonos justo lo contrario o, por lo menos, algo que la contradice.

Denevi utiliza este mismo esquema en su recreación de la historia de “El diablo” diciendo que en realidad el ángel rebelde es Dios y no él. Es un texto provocador e irreverente. En otro tiempo habría sido calificado de herético y blasfemo y quizá lo que sorprende es el poco peso que tiene hoy en día un argumento de este tipo, que ya está gastado. Ahora bien, hay que reconocer el ingenio y que hace falta una reflexión acerca de qué es más difícil: hacer el bien o el mal. Por eso el rebelde no es diablo, sino Dios: la rebeldía consiste en hacer el bien.

De igual forma, Denevi en “La verdad sobre Medusa Gorgona” utiliza la parodia de inversión sobre el mito de Medusa, de la que afirma que en realidad era muy bella y sus hermanas, comportándose como las hermanastras de Cenicienta, no le permiten salir a la calle y difunden la mentira de que petrificaba a los hombres cuando los miraba. Juega con el carácter perverso de la información, que puede ser manipulada. Esta manipulación puede llegar desde lo político a lo cotidiano (sería este el caso). Hace referencia a la Cenicienta así que podría haber sido colocado en el apartado de parodia de contaminación, pero a nuestro entender prima la idea de inversión: un personaje feo es convertido aquí en bello.

Shua se inspira en *Las mil una noches* para decirnos que en realidad los cuentos fueron creados por la hermana de Sherezade o que al sultán no le gustaban, que prefería sus propios sueños en los que él es siempre el protagonista en sendos textos sin título.

En el primero tergiversa la historia desde el punto más importante, va al núcleo de Las mil y una noches: si ella sobrevive en la historia original es porque sus historias son interesantes, mientras que aquí es el elemento invertido y, a pesar de eso, Shua

consigue que su versión sea verosímil. Eso la obliga a introducir otro personaje que narre las historias: Dnyasad.

El verdadero valor de los cuentos de Sherezada no residía en su atractivo sino, por el contrario, en su hipnótica monotonía. Gracias a sus aburridísimas historias fue la única entre las múltiples esposas del sultán que logró hacerlo dormir todas las noches. Protegido de las torturas del insomnio, el sultán recompensó a Sherezada con el mejor de los premios: su propia vida. Los cuentos que componen la colección que se conoce como *Las mil una noches* –y que, en verdad, no carecen totalmente de interés– fueron creados muchos años después por la bella Dnyasad, hermana menor de la sultana, para entretener a sus reales sobrinos³⁷³.

El segundo texto complementa de forma magistral al anterior (el sultán desea dormir) e identifica el relato con el sueño.

Mientras Sherezada cuenta, el sultán se queda dormido. Por un momento, el relato y el sueño se confunden. Después, cada uno toma su propio camino. Dnyasad, la hermana menor de Sherezada, escucha fascinada la historia hecha de palabras. El sultán prefiere los sueños: historias vestidas de imagen, ilógicas y extrañas, distintas cada noche, en las que él y solo él es siempre el personaje principal³⁷⁴.

El famoso personaje de *La vida es sueño*, Segismundo, se plantea la frase que da título a la obra de Calderón, pero Shua resalta el hecho de que en realidad, por su experiencia, él debería desconfiar de ello ya que lo engañaron para que dudase entre lo real y lo ilusorio. Segismundo ha vivido más que el común de los mortales: prueba el poder, la guerra, el amor... visita la vida en todos sus extremos. En buena medida, es un vividor en su vigilia porque Calderón no nos habla de sus sueños.

La vida es sueño, reflexiona el engañado Segismundo. Como si no tuviera, precisamente él, suficientes pruebas de lo contrario³⁷⁵.

Basándose en la fábula de la liebre y la tortuga, esta misma autora argentina cambia el final haciendo que gane la liebre (la opción más lógica) y que la fábula

³⁷³ SHUA, Ana María: *Cazadores de letras*, p. 95.

³⁷⁴ SHUA, Ana María: *Ibíd.*, p. 96.

³⁷⁵ SHUA, Ana María: *Ibíd.*, p. 113.

original no sea más que una pesadilla de la liebre. Es decir, toma la opción que nos dicta la razón: ¿cómo una tortuga va a ganar una carrera a una liebre?

Mientras duerme la liebre desaprensiva, llega a la meta la tortuga constante. Absurda pesadilla, dice la liebre, despertándose de mal humor. Se despereza, se levanta, y en tres saltos gana la carrera³⁷⁶.

2.2.2.2 Parodia subversiva

Otro procedimiento para cambiar las historias consiste en que el lector ponga en cuestión lo que se le cuenta en la trama original. Los autores siembran dudas acerca de lo que se dice en el texto del que parten ofreciéndole una nueva perspectiva sobre el hipertexto a su lector, tal y como intentaba hacer el cubismo en pintura.

Denevi se pregunta por qué nadie dio de comer al rey Midas, ya que todo lo que tocaba se convertía en oro y acusa a sus amigos de esconderse para después de su muerte apoderarse del oro en “Los amigos de Midas”. En realidad se refiere a la soledad que conlleva el poder, habría que preguntarse si un rey tiene amigos y, aunque los tuviera, no estaría bien visto que mostrara signos de debilidad como pedir que le den de comer. De ahí que Midas esté condenado de antemano.

Anderson Imbert reflexiona sobre el mito del arca de Noé y transcribe la queja de los peces, los únicos animales que no fueron salvados del diluvio dejando así en evidencia un error imperdonable de la Biblia: los peces no necesitaban a Noé para salvarse en el Diluvio universal. De hecho, el muchacho protagonista se pregunta qué sucedió con el Arca y nos da las dos posibilidades: una un tanto absurda (que Noé construyera el arca en la cima de una montaña y que no hubiera diluvio) y otra más lógica (que el arca se quedase encallada arriba después del diluvio). En cualquier caso,

³⁷⁶ SHUA, Ana María: *Cazadores de letras*, p. 115.

resalta ese fleco suelto bíblico: no todas las criaturas fueron salvadas del agua porque algunas, como los peces, no lo necesitaban.

Un muchacho subió por una montaña de Armenia y vio el Arca de Noé.

—¡Ah, entonces es verdad que existió el Arca de Noé! —se dijo—. La inundación, al bajar, la dejó encallada entre estos picos. A menos que Noé la construyera aquí, tan alto sobre el nivel del mar, confiando en que las aguas, después de cuarenta días y cuarenta noches de lluvia subirían hasta ella y la harían flotar, pero nunca hubo tal Diluvio. En este caso tendrían razón los peces, que no creyeron una palabra cuando les contaron que Noé había salvado del agua a todas las criaturas del reino animal. “A nosotros”, dijeron, “nadie nos salvó del agua”³⁷⁷.

Shua juega nuevamente con el cambiante límite entre el sueño y la realidad aplicándolo a la obra de Shakespeare en la que Lady Macbeth incita a su marido a llevar a cabo el asesinato del rey de Escocia para ocupar su puesto.

Lady Macbeth confiesa en sueños el crimen cometido en la vigilia. O al revés³⁷⁸.

Rosalba Campra en su texto “En pos de la simplicidad” inventa una historia previa de la que parte para darnos su propia versión: “Esta historia no me pertenece. Tampoco puedo decir que como me la contaron yo la cuento, porque para menor afán de los personajes he ido cambiando varias cosas”. Cambia hasta tal punto que su historia es una negación de varios tópicos y consiste en el uso constante de la lítote. Además, no podemos pasar por alto es que está dedicada a los correctores de estilo de las editoriales. Es un ejercicio de estilo, de ahí que se lo dedique a los correctores de estilo de las editoriales. Se trata de contar la historia como si fuera un negativo fotográfico: en lugar de narrar hechos, niega que los esté contando. Así consigue que una historia interesante enganche aún más al lector por su planteamiento atrevido.

³⁷⁷ ANDERSON IMBERT, Enrique: *Narraciones completas*. Vol. I, p. 413.

³⁷⁸ SHUA, Ana María: *Cazadores de letras*, p. 104.

Patricia Calvelo en “Fe de erratas” pone en cuestión lo que nos cuenta la Biblia pues atribuye la versión que conocemos a Judas y nos da la versión desde el punto de vista femenino de muchos de los acontecimientos que se narran en este libro dándole a la mujer una mayor importancia de la que recibe en el hipotexto. La fuerza del relato está en el narrador en primera persona elegido para contarla: “Fui Eva expulsada del Paraíso. Fui la esposa de Lot convertida en estatua de sal. Fui Dalila cortando la melenuda fuerza de Sansón”. Culpa a Judas (el Culpable con mayúsculas) de tergiversar el Antiguo y el Nuevo testamento cuando obviamente es la autora del texto la que lo hace, saltando de uno a otro episodio e interviniendo solamente para cambiar el género de quien protagoniza alguno de ellos. Se convierte así en una Biblia que se aleja del carácter eminentemente patriarcal del pueblo judío.

Lagmanovich en “Los tres mercaderes” piensa que en realidad los Reyes Magos iban a ofrecerle maderas a un buen carpintero (que podría ser José) y se inclinaron ante el Jesús recién nacido por cortesía. Todo lo que se ha dicho después sobre ellos pertenecería al terreno de la leyenda. Desacraliza a los personajes: les quita el peso religioso a los magos y, además, los desmitifica. No solo eso: da un papel importante a San José, que suele ser una figura relegada en el nacimiento de Cristo. Por otra parte, juega con el concepto del viajero: los Magos vienen de Oriente e intentan actuar según las costumbres del país aunque no las entiendan.

El crítico David Lagmanovich había incorporado como microrrelato justo anterior a “Los tres mercaderes” otro titulado “El carpintero” en el que ya advertía de la preocupación de José por una madera que venía de Oriente, lo que nos induce a pensar que es la que le querían ofrecer los Reyes Magos. De alguna manera, un texto complementa el significado del otro y deben leerse juntos. San José es el hombre perfecto, el prototipo de varón al que solo le interesa su trabajo. Eso le lleva a ser

consentidor con su mujer (la que parece no importarle mucho) y no entiende nada ni pone interés por enterarse de algo que sucede alrededor; hasta el punto que considera que la llegada del mesías es una cuestión política, algo que los judíos siempre tuvieron presente porque pensaban que les salvaría de la invasión de los romanos.

2.2.2.3 Parodia de sobremotivación

Consiste en la adición de motivos. En estos textos nuestros autores demuestran que la misma historia pudo contarse de otro modo, o que los hechos relatados se deben a causas diferentes de las que conocemos. Es decir, adornan la historia original con variaciones que confluyen finalmente en la misma trama que todos conocemos, no modifican el resultado final.

Shua adereza el mito de las sirenas en “Huevos de sirena” con la adición del motivo de los huevos que afirma que ponen, considerándolas mamíferas y ovíparas al mismo tiempo. Partiendo de algo que todos conocemos –el canto de las sirenas- la autora entra en un espacio que desconocemos: el sexo de las sirenas; sexo que lleva a un territorio imposible para el ser humano: el de todo aquello que escapa a nuestra percepción sensorial. Inventa como símbolo de fertilidad mitológica el carácter ovíparo de las sirenas –recordemos que en la mitología originariamente eran aves- y contrapone la fertilidad del relato mitológico (los tritones, fecundos e inmortales) con el mundo que conocemos, el de los humanos eminentemente mortales (ahogados y estériles). Solo percibimos al parecer que cantan sin cesar y en eso Shua respeta el mito original.

En el caso de Sansón y Dalila, en lugar de perder su fuerza a causa del corte de pelo que le hace esta mientras duerme, Sansón se ve aliviado porque no está calvo tal y como nos lo cuenta Ana María Shua, lo cual le reconforta y provoca la sonrisa en el lector. Sansón ha sido engañado, traicionado mientras dormía, ha perdido su poder, su fuerza, pero sonríe porque sabe que la recuperará cuando le crezca el pelo.

Mientras dormía, Dalila le ha cortado el pelo y, sin embargo, Sansón se despierta aliviado a una realidad más benigna que su atroz pesadilla, la calvicie³⁷⁹.

El mito de la torre de Babel nos habla de la ira de Dios que se niega a que los hombres intenten construir una torre para llegar al cielo y decide dispersarlos por toda la tierra y que hablen idiomas distintos. Anderson Imbert nos pinta una torre de Babel que no presenta un desafío ante Dios, sino un lugar en el que, una vez que se sube, ya no se debe regresar a la tierra y, para evitarlo, destruyen la torre. Dios no teme que los hombres le alcancen en su morada celestial. Al fin y al cabo los hombres son débiles y están sometidos a su voluntad. Lo que no puede consentir es que sus criaturas más queridas –las que conviven con Él- deserten. Con un diablo es suficiente.

El peligro no estaba en quienes se preparaban para subir por la torre de Babel hasta el cielo sino en que, una vez construida, alguien quisiera bajar por allí hasta la tierra. Eso ya había ocurrido. No se podía permitir que ocurriera otra vez. La torre fue destruida³⁸⁰.

Denevi recrea el mito del juicio de Paris en su texto “El juicio de Paris de la memoria”. Éride (la Discordia) echa una manzana de oro para que se elija a la más hermosa de las diosas entre Atenea, Hera y Afrodita. Como ningún dios se pronuncia, toman a Paris de árbitro y las diosas le prometen diferentes dones si las elige. Hera le otorgaría el imperio de Asia, Atenea la prudencia y la victoria en los combates y, por último, Afrodita, le brindó el amor de la más bella entre todas las mujeres, Helena de Esparta. Por supuesto, Paris eligió a Afrodita y con ello provocó la guerra de Troya.

Denevi elige este tema tan conocido y le da una nueva explicación. Según él, Paris había visto a las diosas Juno y Minerva cuando era joven y las había idealizado en su recuerdo, con lo cual no le parecen tan hermosas en la realidad como en su memoria.

³⁷⁹ SHUA, Ana María: *Cazadores de letras*, p. 189.

³⁸⁰ ANDERSON IMBERT, Enrique: *Narraciones completas. Vol. I*, pp. 414–415.

París, hijo de rey, no elige por lo que se le ofrece según el mito original (las diosas intentan sobornarlo), al fin y al cabo es un hombre: elige simplemente a la mujer que más le gusta: se limita a hacer exactamente lo que se le pide. Zeus, el rey de los dioses, por lo tanto, no se ha equivocado a la hora de elegir al juez de la disputa. Todo esto le hace más inocente respecto a generar la guerra de Troya.

Como vemos, Denevi utiliza frecuentemente las parodias de sobremotivación. En “El maestro traicionado” añade una anécdota a la última cena: Jesús le pregunta a los discípulos quién va a traicionarle y gritan a coro nombres distintos. Al ver ese ambiente en el que todos desconfían de todos, Judas no siente remordimientos a la hora de llevar a cabo la traición al maestro. Los discípulos lo único que tienen en común es el maestro: la adoración y el respeto que sienten por él. Todos desconfían de los demás, quizás porque cada uno de ellos está mirando en la misma dirección: si todos están pendientes de la figura de Jesús no pueden vigilar lo que hacen sus compañeros: eso regala a Judas la impunidad.

El mito de Tiresias se basa en que éste cambió de sexo al observar a dos serpientes copulando en dos ocasiones distintas, por eso fue consultado por Zeus y Hera en su disputa sobre quién disfrutaba más de los placeres carnales: el hombre o la mujer. Tiresias dijo que si el goce se compusiera de diez partes, la mujer se quedaría con nueve y el hombre con una. Hera se enfureció porque se desvelase ese secreto y lo privó de la vista y Zeus, para compensar, le concedió el don profético.

Denevi amplía este don en “Ventajas de la bisexualidad”: Tiresias puede cambiar cuando quiera de sexo y es un/una amante muy codiciado/a. Divide el texto en tres partes: en la primera, que sirve como introducción, se explica el don de Tiresias y en las otras dos conocemos al personaje encarnado en los dos géneros. Solo el que participa de los dos sexos supera el enfrentamiento entre hombres y mujeres porque

cada vez que se transforma piensa y siente como hombre o como mujer: sabe lo que espera el otro.

Otro mito muy presente en los microrrelatos es el de Orfeo y Eurídice, como ya vimos en la clasificación temática. Esta muere a causa de la picadura de una serpiente y su marido conmueve a las divinidades infernales con sus cantos para que le permitan llevársela de vuelta al mundo de los vivos con la condición que no la mire antes de salir a la luz del sol. Obviamente, Orfeo no es capaz de esperar, se vuelve y Eurídice es arrastrada de vuelta al Hades. En “Orfeo y Eurídice”, Anderson Imbert interpreta esa mirada como una estratagema consciente de Orfeo para librarse de ella porque no puede amar a una sola mujer durante toda la vida. No tiene mucho sentido que Orfeo vaya a buscarla al infierno y luego se dé cuenta de que no la quiere. A no ser que Eurídice haya cambiado en el infierno.

Dédalo y su hijo Ícaro huyen del laberinto del Minotauro gracias a las alas fabricadas con cera y el joven se acerca tanto al sol que se le derriten y cae al mar. Para Anderson Imbert en “Ícaro” esta caída se debe al hecho de que Ícaro ya no quería imitar a los pájaros y preferiría probar a ser un pez. Da una nueva perspectiva a la personalidad de Ícaro, de tal modo que su caída no se debe a algo ajeno a él, sino a su propia voluntad. También hace referencia a la eterna falta de entendimiento entre padres e hijos, ya que Dédalo no comprende el comportamiento de Ícaro.

El personaje de la Esfinge aparece ya en la Teogonía de Hesíodo. Es un monstruo femenino con rostro de mujer, pecho, patas y cola de león y alas como ave de rapiña. Se estableció en una montaña al oeste de Tebas y planteaba a los viajeros enigmas irresolubles para después matarlos. Anderson Imbert nos dice que los que confesaban su ignorancia salían ilesos. No hay nada que garantice mejor la impunidad – e incluso la felicidad- que la ignorancia y el desconocimiento.

La Esfinge castigaba a quienes respondían equivocadamente a sus preguntas. Aquellos que supieron responder “no sé” pasaron adelante, sanos y salvos³⁸¹.

Asimismo, la historia del genio de la lámpara que cumple todos los deseos de su dueño es utilizada por Shua para mostrarnos una novedosa estrategia comercial. El que compra tiene que considerar que obtiene algo que necesita, a lo que va a sacar provecho y que ha obtenido de modo ventajoso; mientras que el buen vendedor consigue que el cliente piense todo lo anterior obteniendo él la ventaja (el beneficio). La metáfora en este texto es el genio.

Compra esta lámpara: puedo realizar todos los deseos de mi amo, dice secretamente el genio al asombrado cliente del negocio de antigüedades, que se apresura a obedecerlo sin saber que el genio ya tiene amo (el dueño del negocio) y un deseo que cumplir (incrementar la venta de lámparas)³⁸².

En “El nunca correspondido amor de los fuertes por los débiles”, Marco Denevi nos cuenta que el triunfo de Perseo sobre la Gorgona se debió en realidad a que ésta, en un gesto típico de coquetería, bajó los párpados propiciando que su amado la matase. No vence el héroe por ser el más fuerte o por su astucia, ni siquiera por las armas que le han prestado los dioses, sino gracias al dardo del amor. Eso hace que el enfrentamiento sea más poético.

Denevi se atreve incluso a cuestionar las razones por las que Dios expulsó del paraíso a Adán y a Eva tachándolo de celoso en “Teoría sobre el pecado original”. Juega con el neoplatonismo y el concepto del amor sagrado y el profano; en ese sentido, el amor es lo más elevado de la naturaleza humana y, si eso es así, esto asemeja al hombre a Dios, con quien comparte naturaleza, de ahí que pueda el escritor sacar a relucir los celos, que solo pueden existir entre los que están próximos.

³⁸¹ ANDERSON IMBERT, Enrique: *Narraciones completas. Vol. I*, p. 439.

³⁸² SHUA, Ana María: *Cazadores de letras*, p. 225.

Luisa Valenzuela añade en “Inicio” a la creación del mundo la anécdota de que Dios tuvo que crear una especie de interruptor para hacer la luz y que, en una situación más propia de la cotidianeidad humana que de la divina, acabó quejándose de que le tocaba hacerlo todo a él. De esta forma, desacraliza uno de los mitos fundacionales de las religiones cristianas. Llama la atención de que Dios se queje de que tiene que hacerlo todo Él cuando es el único ser que existe. La autora le pone más dificultades para consumir el génesis (hace la luz después de varios intentos) de las que encuentra en el hipotexto.

2.2.2.4 Parodia revolucionaria

En esta opción los autores arriesgan más. Toman la trama de la historia base para que los lectores identifiquen a los personajes y juegan con su conocimiento literario para que adviertan las modificaciones introducidas por ellos. Cambian algún elemento esencial de la trama que resulta en un final distinto de los que conocemos. Hemos encontrado menos ejemplos que en otro tipo de parodias: uno de Denevi y otro de Shua.

En “A la salida del infierno” Denevi se atreve a acortar el recorrido de Dante en *La divina comedia*. Tras haber salido del infierno, el poeta italiano decide que no vale la pena ir ni al purgatorio ni al paraíso. Dante cuestiona la necesidad del purgatorio y del paraíso: lo único que tiene interés es el infierno para alguien con curiosidad y criterio para elegir.

La autora Ana María Shua utiliza frecuentemente el final anticlimático para crear una situación humorística. En “Las carnes permitidas” hace una crítica clara al traductor, que elige palabras que hoy en día son incomprensibles para los lectores de la Biblia. Utilizando esta anécdota, la escritora nos hace conscientes del desfase de la Biblia, libro que tiene más de dos mil años en sus partes más recientes escrito para otro

pueblo con otra cultura y en un momento histórico radicalmente distinto. Todo esto culmina en cuestionar su validez como libro en general.

LAS CARNES PERMITIDAS

En mi ejemplar de la Biblia, el Levítico menciona al onocrótalo y el calamón, al heriodón y caradrión entre las especies inmundas. Se puede comer, en cambio, el brugo y los de su casta y el ataco y el ofiómaco, convenientemente aderezados con grasa fresca de traductor³⁸³.

2.2.2.5 Parodia de transcontextualización

En este apartado incluimos los microrrelatos que se basan en el cambio del contexto. Normalmente los autores suelen modernizar historias de todos conocidas que brillan con nuevos aires al situarlas en unas coordenadas espaciotemporales diferentes de las originales.

En *Fenómenos de circo* Shua lo lleva a cabo con varios mitos griegos. En “Perseo y la cabeza de Medusa” nos presenta un personaje llamado Perseo llevando a cabo una especie de casting. Va a protagonizar un espectáculo y recibe las indicaciones de su jefe. La desmitificación no sólo la proporciona la transcontextualización, sino también el tono en el que se dirige al héroe el entrevistador. El texto acaba con un guiño al mito de la Gorgona y su capacidad de convertir en piedra a todo el que la contemple: “Le propongo intentarlo en una de las funciones para ver cómo sale, no vamos a tener problemas. Créame, en el fondo, el público es de piedra, amigo Perseo”. En el mundo actual no interesa el héroe clásico (armado, que vuela, que vence el peligro), lo único que interesa es ganar dinero aún a costa de que los mitos pierdan su esencia.

Lleva a cabo una estrategia parecida en “Prometeo de circo”. Shua ve el mito con la perspectiva actual y lo reduce a las disyuntivas actuales: reflexiona sobre el tópico de distinguir el arte del entretenimiento. El espectáculo consiste en observar a

³⁸³ SHUA, Ana María: *Temporada de fantasmas*, p. 25.

Prometeo, al que un buitre le come el hígado. En caso de que sea cierto lo que se muestra en escena, hablaríamos de arte, aunque Shua cultiva la ambigüedad: “Por supuesto, hay quien opina precisamente lo contrario”. Y el microrrelato queda abierto. El narrador nos recuerda que hay una función todos los días ante la imposibilidad de resolver el dilema. No puede resolverse esta disyuntiva: Prometeo no es más que un espectáculo o quizás arte, de esta forma se establece de forma involuntaria una parodia acerca de este mito.

“El niño terco” de Shua se divide en dos partes. En la primera nos cuenta una leyenda recogida por los hermanos Grimm y en la segunda se sitúa en el presente del narrador que confiesa haber pasado por el cementerio para acabar con esa vuelta de tuerca tan típica de esta autora: el brazo hace gestos obscenos y los filólogos piensan que son para los hermanos Grimm. En algunos casos los cuentos infantiles son crueles y rozan lo que hoy llamaríamos malos tratos; quizá por eso nos dice que sus gestos son curiosamente modernos: desde nuestra perspectiva actual no entendemos que un niño sea azotado o que se le castigue con la muerte por ser terco. Desde nuestra concepción de la infancia a día de hoy, no se entiende la crueldad de los hermanos Grimm.

Sara Gallardo en un peculiar texto de título “Un camalote” y situado en la actualidad, nos presenta a un personaje que construye un castillo inspirado en Walter Scott frente al río Paraná y una planta acuática llamada camalote trae a un tigre que mata a su familia. Su personaje recuerda al Quijote: lee a Walter Scott y eso le hace abandonar la perspectiva de este mundo. Construye un castillo en un lugar en el que no viene a cuento y muere su familia en sentido literal o metafórico, no lo sabemos. En cualquier caso, la lectura arruina su vida.

Anderson Imbert traslada el cuento “La verdad sobre el caso del señor Valdemar” de Edgar Allan Poe a la actualidad y a otro tipo de personaje: un boxeador.

Al igual que Valdemar, el boxeador es sometido a la hipnosis en su microrrelato “Púgiles” y eso no le libra de la muerte. Resulta curioso comprobar que en el texto se mezcla la realidad y la ficción: todos los nombres propios que utiliza pertenecen a gente que efectivamente ha existido como los púgiles Gene Tunney o Randall (Tex) Cobb. La realidad es implacable y el intento de evadirse de ella no la suspende: intentar evitar el peligro simplemente con la evasión es un suicidio. La realidad nos golpea aunque intentemos esquivarla.

Eduardo Berti en “La última mujer” nos muestra una mujer llamada Eva, que en lugar de ser la primera sobre la tierra cree ser la última porque no tiene ombligo. Elige unas coordenadas temporales actuales para contar su historia de amor con el personaje masculino. Juega con el concepto del amor romántico según el cual ella quiere ser la última mujer para él y también con la idea de que al menos desde algún punto de vista él es el primer hombre en ver su falta de ombligo. Es decir, ella es la última mujer para él y él el primer hombre en contemplarla por entero para ella. Todo lo demás es la historia de la expulsión del paraíso y ya la conocemos. El nombre de Eva nos recuerda el pecado original.

“Angustia”, breve texto de Romagnoli, nos remite a la Biblia puesto que en ella se afirma que es más fácil que pase un camello por el ojo de una aguja que un rico entre en el reino de los cielos: “Os lo vuelvo a decir: Más fácil es que un camello entre por el ojo de una aguja, que un rico en el reino de Dios” (Mt 19: 24). Ya Unamuno hizo notar que se trata de una mala traducción: en lugar de camello, la palabra bíblica era “maroma” (soga). El microrrelato consiste en un diálogo entre un paciente rico y su terapeuta. El primero cuenta que después de contar ovejas para dormirse sueña con camellos pasando por el ojo de la aguja. Podemos preguntarnos si el paciente conoce la relación entre lo que sueña y lo que cuenta la Biblia. Además, puede que solo en sueños

un rico consiga entrar en el reino de los cielos y eso no le sucedería en este caso ya que sufre de insomnio.

Resulta conocido que *Robinson Crusoe* (1779), novela de Daniel Defoe, es la autobiografía ficticia de un náufrago inglés que pasa casi veinte años en una isla y enseña todo lo que sabe a un nativo al que llama “Viernes”. Estos son los personajes que elige Lagmanovich en su “Robinson”. Juega con la ambigüedad puesto que el escenario que recrea parece igual que en el texto de Defoe. Tan solo al llegar al final de este microrrelato descubrimos que este Robinson está condenado a participar en un *reality show* y que el director es Viernes así que sus papeles de amo y esclavo han sufrido un giro de 180 grados. Lo que en el relato clásico se trata de supervivencia en el mundo actual se transforma en espectáculo. La historia que estaba basada en la soledad, el sufrimiento y el silencio acaba siendo transformada en sonrisas destinadas a millones de personas. El gran traidor es Viernes.

María Elena Lorenzín en “El sueño de María” escoge a la Virgen María como personaje, pero la sitúa en la actualidad buscando su nombre en un diccionario e incluso utilizando internet, lo que provoca la sonrisa del lector ante la desmitificación del personaje. Nuestra cultura occidental se ha separado del cristianismo y eso puede comprobarse en este texto. Por eso, la gente corriente no entiende su significado; la Virgen María se transforma en una ejecutiva amenazante, lo cual es lo opuesto a lo que suele representar en la religión cristiana.

EL SUEÑO DE MARÍA

Aburrida de tanta paz celestial, la Virgen María coge el nuevo *Diccionario Salamanca* de la Lengua Española. Lo abre en la letra M. Allí encuentra:

María s.f. 1. COLOQUIAL; PEYORATIVO. Mujer sencilla, de poco nivel cultural: *El mercado estaba lleno de marías*. SIN. Maruja 2. COLOQUIAL; PEYORATIVO. Asignatura que tiene poca importancia o que es fácil de aprobar: *Este año no tengo ninguna maría, así que tendré que estudiar*

más. 3. (marca registrada) COLOQUIAL. Tipo de galleta redonda y plana. 4. JERGAL. Marihuana: *Dicen que le gusta la maría*.

La Virgen cierra el diccionario. Abre su laptop, se enchufa al Internet y le manda un e-mail al Director. Se desconoce el contenido del correo mariano, pero es probable que en una nueva edición del diccionario figure alguna rectificación³⁸⁴.

Ofrecemos dos ejemplos de Fabián Vique en los que añade elementos modernos (la Comunidad Económica Europea o un *lifting*) a una historia mitológica o a un cuento infantil. En “La niña feroz” se atribuye a un personaje que suponemos se trata de Caperucita el adjetivo que comúnmente va aplicado al lobo porque le dice a la abuela que se ha hecho un *lifting* en lugar del clásico “qué grandes ojos tienes”. En el mundo actual no interesan los lobos, ni la obediencia de las niñas, sino aparentar la eterna juventud. La niña no entiende el peligro porque se queda en la superficie, no sabe si es la abuelita o el lobo, ¿o será que el lobo se ha hecho la depilación láser?

En “Si Penélope”, Vique explota el contraste entre un discurso pronunciado en el parlamento y su contenido (alguien se queja de que Penélope destejiese lo que tejía) y, de esa manera, logra una gran comicidad. Se burla del escaso sentido práctico de los pueblos mediterráneos. Los pueblos del norte de Europa, con una cultura apegada a los negocios, no entienden el afán poético del Mediterráneo. Además, cualquiera que haya viajado a Grecia en los últimos tiempos, se daría cuenta de que el texto es profético.

Juan Filloy también recuerda a Penélope en una de sus reflexiones narrativas incluidas en su libro *Periplo* a propósito de una pasajera que viajaba en el barco con él. Se acuerda del mito porque la pasajera teje, pero ésta no tiene pretendientes, por eso la califica como aficionada o *amateur*. Las semejanzas fundamentales con Penélope son que vive en un camarote de lujo, como Penélope vivía en un palacio en Ítaca. En segundo lugar, a las dos las ha abandonado el marido aunque mientras Penélope teje

³⁸⁴ VV AA: *Microrrelatos en el mundo hispanohablante*, pp. 61.

para evitar a los pretendientes y que le permitan prolongar su espera, la pasajera teje para olvidar que no tiene a nadie a quien esperar.

Teje un echarpe interminable la pasajera del camarote de lujo. Teje con la beatitud de un alma obesa. De vez en cuando suspira como un fuelle; y teje que teje... Hace diez años la abandonó el esposo. No tiene pretendientes... Se trata de un caso de “penelopismo” puramente amateur...³⁸⁵

Lagmanovich en “Otra sirena” fantasea con la idea de una bella sirena detenida en la ciudad que suscita la admiración de todos los hombres hasta que se disuelve en la lluvia; de alguna manera, la lluvia disuelve la ficción. Parece que las sirenas no han perdido facultades en la actualidad porque siguen volviendo locos a los hombres; su atractivo se mantiene inalterado. Lo que ha cambiado son los hombres: ahora son tan simples que no necesitan ni que la sirena cante. Por otra parte, no hay nada más sencillo que un poco de lluvia para devolver a la sirena al mundo de la imaginación y dejar la ciudad en el estado en que la conocemos.

La idea de las sirenas en las ciudades actuales le resulta sugerente a Lagmanovich, puesto que le ha inspirado más de un texto. En “Sirenas emigrantes” juega con la polisemia de la palabra “sirena” y su acepción relacionada con las ambulancias. La desmitificación se produce al atribuirles actos cotidianos: “Las verdaderas sirenas, que en pro de la convivencia entre minorías ya habían eliminado sus colas de pez, quisieron evitar ser delatadas por su canto. Desde entonces se mantienen silenciosas, viven en casas de departamentos y aportan a la Seguridad Social”. El mito ya no tiene sentido en la actualidad: nuestro mundo es tan inmisericorde que ha devorado hasta sus raíces mitológicas. Los cancerberos son porteros de fútbol y las sirenas el sonido de las ambulancias y coches de policía.

³⁸⁵ FILLOY, Juan: *Periplo*, p. 102.

2.2.2.6 Parodia con título de obra literaria

Muchos autores hacen que el título de su microrrelato coincida con el de una obra literaria conocida. Mediante esta elección ya despiertan en el lector ecos de otro texto que ya le condicionan a la hora de percibir el microrrelato y de interpretarlo.

Por ejemplo, Denevi en “Muerte en Venecia” nos remite a una doble intertextualidad: a la novela de Thomas Mann y a la conocida versión cinematográfica de ésta de Visconti. En la novela de Mann el protagonista es un viejo (von Aschenbach) que se siente sexualmente atraído por el efebo Tazio, lo mismo ocurre en el microrrelato entre un cardenal y un joven paje que está a su servicio.

En este gran microrrelato Denevi utiliza imágenes pictóricas con las que el lector puede contextualizar la trama y recurre a la puesta en abismo: los ojos del cardenal en el presente y recordados desde el futuro por el paje. En realidad, hay tres tiempos distintos: el pretérito (el hecho de que el paje se haya arrodillado para que el cardenal le dé su bendición en el pasado le permite deducir que el mismo acto se seguirá repitiendo), el presente (el banquete) y el futuro (el paje recordará treinta o cuarenta años después sus ojos de dolor). Denevi habla refinadamente de algo que durante siglos se ha mantenido oculto: la homosexualidad. Hace referencia a algo que ya es un clásico: un hombre maduro se siente atraído por un joven apuesto; además, de hecho, se trata de un hombre culto y poderoso que desea mantener relaciones con su sirviente e incluso todavía más: el personaje es un religioso que arde en deseo y ese deseo le está triplemente prohibido: por su condición de cardenal, por la edad del muchacho y por tratarse de otro hombre.

El cuento *La nariz* de Gogol da pie a que Anderson Imbert juegue con la fantasía infantil; el narrador de este microrrelato cambia la historia de Gogol y nos cuenta las dos versiones: la del ruso (un hombre que pierde la nariz y queda chato) y la que se

inventa él mismo: un personaje que tiene dos narices y, al perder una, recupera su humanidad. El microrrelato se titula “La nariz de Gogol”. Se basa en la inocencia del niño y ese es la excusa que utiliza para reescribir el cuento. El niño le permite reivindicar la idea de asombro y de curiosidad por las cosas: “La condición de extranjero dentro de mi propio idioma”. Se sirve del plural “narices” para que el niño invente una nueva historia con varias narices.

Por otro lado, en un alarde eminentemente poético titulado “Martín Fierro”, Jorge Luis Borges reflexiona sobre cómo la creación de una obra literaria que una vez estuvo en el cerebro de un solo hombre pasa al final a formar parte del imaginario de todos. Piensa que los grandes acontecimientos y los grandes períodos se olvidan en la memoria colectiva: la gran batalla que significó la emancipación de Iberoamérica (Ayacucho) es como si no hubiese ocurrido. Habla de las tiranías que se van diluyendo. Después se refiere a los exploradores del continente americano, que también han quedado en el olvido y, sin embargo, lo que todo argentino sabe y conoce es que hay un gaucho imaginario, un personaje de ficción que peleaba a cuchillo y se llamaba Martín Fierro.

MARTÍN FIERRO

De esta ciudad salieron ejércitos que parecían grandes y que después lo fueron por la magnificación de la gloria. Al cabo de los años alguno de los soldados volvió y, con un dejo forastero, refirió historias que le habían ocurrido en lugares llamados Ituzaingó o Ayacucho. Estas cosas, ahora, son como si no hubieran sido.

Dos tiranías hubo aquí. Durante la primera, unos hombres desde el pescante de un carro que salía del mercado del Plata pregonaron duraznos blancos y amarillos; un chico levantó una punta de la lona que los cubría y vio cabezas unitarias con la barba sangrienta. La segunda fue para muchos cárcel y muerte; para todos un malestar, un sabor de oprobio en los actos de cada día, una humillación incesante. Estas cosas, ahora, son como si no hubieran sido.

Un hombre que sabía todas las palabras miró con minucioso amor las plantas y los pájaros de esta tierra y los definió, tal vez para siempre, y escribió con metáforas de metales la vasta crónica de los tumultuosos ponientes y de las formas de la luna. Estas cosas, ahora, son como si no hubieran sido.

También aquí las generaciones han conocido esas vicisitudes comunes y de algún modo eternas que son la materia del arte. Estas cosas, ahora, son como si no hubieran sido, pero en una pieza de hotel, hacia mil ochocientos sesenta y tantos, un hombre soñó una pelea. Un gaucho alza a un moreno con el cuchillo, lo tira como un saco de huesos, le ve agonizar y morir, se agacha para limpiar el acero, desata su caballo y monta despacio, para que no piensen que huye. Esto que fue una vez, vuelve a ser, infinitamente; los visibles ejércitos se fueron y queda un pobre duelo a cuchillo; el sueño de uno es parte de la memoria de todos³⁸⁶.

2.2.2.7 Parodia de contaminación

Como la literatura supone imaginación y, ante todo, libertad, los escritores de microrrelatos mezclan obras distintas o incluso personaje y creador consiguiendo resultados de frescura innegable aunque todavía basados en la tradición literaria, que les provee de los ingredientes para conseguir un plato nuevo.

Anderson Imbert toma dos personajes viajeros prototípicos, Simbad y Odiseo, y cuestiona incluso que en realidad viajaran. En realidad nos habla de la creación literaria: el novelista siempre al menos en parte se encuentra presente en su personaje y con la novela que crea vive las vidas que hubiera deseado, recorre los lugares que le gustaría conocer y disfruta de las peripecias más insospechadas. Relaciona dos personajes arquetípicos de dos culturas distintas: Simbad y Odiseo para resaltar el hecho de que, en buena medida, la cultura árabe es deudora de la cultura griega.

Algunos de los marineros que regresaban de sus largos viajes solían visitar a Simbad, el paralítico. Simbad cerraba los ojos y les contaba las aventuras de sus propios viajes interiores. Para hacerlas más verosímiles a veces se las adjudicaba a Odiseo. “Apuesto”, pensaba Simbad cuando se quedaba solo, “a que él tampoco salió nunca de sus casa”³⁸⁷.

En “Ladrones de gallinas” Blaisten plantea una imposible unión entre personaje literario (Hamlet) y su creador (Shakespeare) en una situación que no los deja en muy

³⁸⁶ BORGES, Jorge Luis: *Prosa completa* 3, pp. 241–242.

³⁸⁷ ANDERSON IMBERT, Enrique: *Narraciones completas*. Vol. I, p. 410.

buen lugar. El autor coloca a Shakespeare dentro de su propia historia y lo convierte en personaje en un momento poco airoso del relato.

Brasca en “Contrariedad” traza una línea de unión valiéndose de la temática del sueño entre dos clásicos del microrrelato, Chiang Tzu y su mariposa y el dinosaurio. Mezcla historias semejantes contrastando la sutileza de la mariposa con la masa brutal del dinosaurio y también contrapone la paz del sueño con lo molesto del mundo real, la belleza del enigma y lo pueril de la única solución que encuentra. El chino incluso anticipa que su dilema será repetido hasta la saciedad: “¿Soy un dinosaurio que recuerda haber soñado que era una mariposa sobrevolando a un chino o una mariposa que sueña ahora que es el dinosaurio que lo mira dormir?”.

En el siguiente ejemplo aparece un icono de la cultura popular: Tarzán. Fue creado por Edgar Rice Burroughs y su primera aparición fue en una revista *pulp* (revistas editadas con papel barato especializadas en relatos e historietas muy populares en Estados Unidos en las que se primaba la trama por encima del desarrollo de los personajes); pero lo conocemos por haber sido el protagonista en diversos cómics, películas y series de televisión.

Shua utiliza una de las escenas emblemáticas de Hamlet, el monólogo de éste sujetando la calavera y preguntándose “Ser o no ser”, pero el que la protagoniza en este hipertexto es Tarzán que se pregunta si la calavera es de Chita o no. El “condenado al infinito” que aplica a Tarzán hace referencia a que es un ser apenas sin lenguaje, simple. Como si fuera una alquimista, Shua consigue que ese ser que apenas se diferencia de un primate represente un momento culminante de la historia de la literatura universal: con una calavera de la mano representa el diálogo de Hamlet porque no sabe hablar mejor. Esto nos hace preguntarnos hasta qué punto a veces el artista es consciente de lo que está creando.

La misma autora, Ana María Shua, se vale de la manzana como motivo para juntar a diferentes personajes famosos por su relación con ella: Guillermo Tell, Newton, Adán y Eva... Toma tres historias absolutamente alejadas entre sí para construir un texto magistral: un personaje medieval (Tell), un científico (Newton) y dos personajes míticos (Adán y Eva). De las tres historias la única que no se cumple es la de la ciencia, la que inexorablemente se debería llevar a cabo porque nadie pone en cuestión la ley de la gravedad.

La flecha disparada por la ballesta precisa de Guillermo Tell parte en dos la manzana que está a punto de caer sobre la cabeza de Newton. Eva toma una mitad y le ofrece la otra a su consorte para regocijo de la serpiente. Es así como nunca llega a formularse la ley de la gravedad³⁸⁸.

Y con el nexo de que los dos son puestos en cajas de cristal, Shua elige unir dos personajes muy diferentes: una protagonista de un cuento de hadas (Blancanieves) y un revolucionario ruso que realmente existió (Lenin) que crean sendas colas de príncipes azules y de turistas, respectivamente, para verlos. A primera vista, parece que Shua pone al mismo nivel a un personaje de un cuento de hadas (Blancanieves) y al creador del Partido Comunista Ruso; sobre todo en una época como la actual en la que el comunismo está tan desacreditado. A los dos, en los tiempos que corren, les falta algo esencial: a Lenin le rodean turistas, pero ya no se le considera el padre del estado; no está en vigor el sistema político que él creó y ya no es un objeto de culto y eso nos lo hace entender sutilmente diciendo que a Blancanieves le faltan los enanitos (la parte práctica de la historia: los que le daban de comer y la ayudaban).

Ana María Mopty en “Los contemporáneos” recurre a uno de los Buendía, la familia que vivía en el Macondo de *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez y lo relaciona con un estudiante de física que inventa una máquina del tiempo. Todo lo

³⁸⁸ SHUA, Ana María: *Cazadores de letras*, p. 260.

que tiene de magia la novela del García Márquez, Moply lo convierte en ciencia ficción, contrapone el realismo mágico (lírico) con la ciencia (pragmática). Todo es falso, pero parecen falsedades opuestas.

La elección de esta novela no es casual puesto que ya comienza con algo novedoso para la época: el coronel Aureliano Buendía recuerda una tarde en que su padre lo llevó a conocer el hielo. Además, Macondo es un espacio mítico, un microcosmos donde todo es posible y donde se transgreden las leyes científicas (como Comala de Juan Rulfo o Yoknapatawpha de Faulkner) donde es normal que sucedan hechos sobrenaturales tales como levitar así que, ¿por qué no imaginar a uno de sus personajes viajando en el tiempo?

Bajo el título “Alguien soñará” Borges nos propone diferentes opciones de cambiar el futuro que recaen en la imaginación del hombre, en sus sueños. En ellas mezcla diferentes personajes clásicos de la historia de la literatura como don Quijote o Ulises con escritores de la talla de Milton o Novalis haciendo alarde de su proverbial cultura enciclopédica. Al hablarnos del futuro el tiempo verbal predominante en el texto es el futuro imperfecto o simple concentrado en el mismo verbo que se repite como una letanía: “Soñará”. Solo en la última oración que es una cita de Novalis se utiliza el presente de indicativo: “La vida no es un sueño pero puede llegar a ser un sueño, escribe Novalis”. Se pregunta si llegará un futuro en el que seremos mente, en el que sea nuestra mente la que construya la realidad y no la que se adapte a ella, en el que el cuerpo no será necesario por lo tanto, en el que no habrá que hacer, sino tan solo imaginar porque lo imaginado será lo real: el mundo será lo que soñemos (una utopía, quizás) o al menos eso es lo que se pregunta.

Eduardo Gudiño Kieffer en su texto “La sirena en el arca” mezcla dos mitos de origen muy distinto: se pregunta qué hubiera ocurrido si Noé hubiese encontrado a una

sirena en su arca, “un ser que no existe, producto de una mitología aún no inventada”. Noé, ante la locura de la que son presas las personas y animales que viajan en el arca a causa del canto de la sirena, la tira por la borda. El microrrelato concluye con un final desesperanzador en forma de moraleja. El narrador se dirige directamente al lector para aconsejarle: “Pero nunca digas que oyes cantos de sirena, porque te acusarán de no descender de Noé. O de tener imaginación (que es casi peor)”. Mezcla la Biblia, la mitología griega y escribe de una forma muy adornada. El esfuerzo inhumano de Noé (construir el arca, meter una pareja de cada especie, soportar el diluvio) significa la esencia del judaísmo: el Dios que castiga a los hombres y lo que más mella puede hacer a la raíz de la religión cristiana es la idea de belleza, de sensualidad que aquí está condensada en la escritura ornamentada. Además, la sirena simboliza la sensualidad, la tentación, lo que hace perder la compostura y la razón a los hombres y eso está a punto de dar al traste con la expedición de Noé: los animales entran en celo y eso es lo que ataca el cristianismo. El canto de la sirena, el celo, la sensualidad y la belleza que la acompañan están a punto de dinamitar el viaje de Noé, de ahí que tire a la sirena por la borda. El buen cristiano ha de ser sumiso y no desafiar a Dios. Y lo que lleva a los cristianos a pecar con mayor frecuencia es todo lo que simboliza la sirena.

Volvemos a encontrar a la sirena en “Un amor contra natura” de Denevi pero la contaminación consiste en su amor con otro ser mitológico: el centauro. A pesar de que los pobladores de la isla de Citeres se caracterizan por tener un gran fervor erótico, existen tabúes para ellos. Todo amor que no termine en cópula es visto como vicioso, pero eso el centauro y la sirena acaban en la cárcel: para ellos la cópula es imposible. Continúa por la senda del texto anterior. Se defiende un sexo destinado a la procreación igual que se hace en el cristianismo. En la isla de Citeres aparentemente son muy abiertos, pero toda relación erótica ha de culminar en cópula, por eso son mal vistos los

protagonistas del texto: en esa isla no todo está permitido, sino al contrario; es un mundo que vive con una restricción capital y la aparente permisividad en realidad es todo lo contrario.

En “Poesía eres tú”, Shua nos sorprende con una mezcla imposible entre Bécquer, Neruda y la violencia, sugiriendo que el famoso verso “me gustas cuando callas porque estás como ausente” podría referirse en este caso a un asesinato de alguien cansado de escuchar constantemente a otra persona. Toma dos de los poemas de amor más bellos del castellano para intentar distorsionar la idea del amor. Se sirve de un título de Bécquer al principio, un verso de Neruda al final y en el centro su propio texto. Utiliza la comparación del buzo que siente las atmósferas que le presionan para desmontar tópicos sobre la idea del amor.

2.2.2.8 Parodia de discurso

En estos casos la parodia no se concentra en el contenido, sino en la forma. Los textos que presentamos como ejemplo se basan en la imitación del estilo de los escritores.

Ana María Shua toma la famosa rima de Bécquer que se suele utilizar en las clases de literatura como ejemplo de hipérbaton y la prosifica sorprendiéndonos al final porque todos esperamos la palabra *arpa* y, sin embargo, la escritora opta porque el sujeto sea *una tía lejana*, cambio de sujeto que provoca la comicidad del verso. Pensemos que el arpa es un instrumento que ha caído en desuso y Shua nos demuestra que el verso de Bécquer sigue siendo maravillosamente sonoro y da igual a lo que haga referencia. El poeta romántico lo construye para situar un objeto, el arpa, y la autora argentina nos demuestra que ni siquiera es necesario, que casi da igual de lo que hable.

Del salón en el ángulo oscuro, de su dueño tal vez olvidada, silenciosa y cubierta de polvo, releendo las rimas de Bécquer, una tía lejana³⁸⁹.

También proponemos un microrrelato de Raúl Brasca en el que en su título (“Proustiana”) ya nos da una pista acerca del nombre del escritor que parodia: Marcel Proust, porque retrata un mundo en el que la cortesía marca las relaciones entre las personas y, en este caso, más que inspirarse en el estilo grandilocuente y de frases largas del escritor francés, se fija en los ambientes aristocráticos en los que se movía. La inocencia femenina tiene un atractivo enorme para los hombres y a esto se une el que no hay nada más irresistible para el género masculino que el desprecio. Dentro de ese mundo de artificio al que se refiere en la época de Proust -una sociedad afectada-, la ingenuidad, la incredulidad y la ignorancia constituyen no solo el mejor antídoto social, sino que además resultan tremendamente rentables para el protagonista del relato que se enriquece.

Fabián Vique parodia a Bécquer (“tu pupila es azul”) y Neruda (“quiero escribir los versos más tristes esta noche”) y, en el fondo, la poca utilidad de la poesía ya que es más práctico salir con un economista en su microrrelato “La poesía ya no conmueve”. Nos hace pensar si queda sitio en nuestro mundo para ese romanticismo y si no es una cualidad que resulta mejor escondida en determinados contextos. Vivimos en un mundo materialista y artificial, con demasiada información y muchas relaciones humanas como para que estos versos sigan conmoviendo.

³⁸⁹ SHUA, Ana María: *Cazadores de letras*, p. 164.

2.2.3 Apócrifos

Otro procedimiento muy productivo para crear textos nuevos es continuar historias de todos conocidas, preguntarse qué pasó después. En estos casos no se modifica la trama original, solo se alarga.

La palabra apócrifo tiene varias acepciones, por ejemplo, se dice de una obra que no ha sido excluida de un canon, especialmente a la tradición cristiana y, por extensión, a todo texto falsamente atribuido a un autor; pero, en nuestro caso, se emplea para calificar una continuación ilícita, no autorizada. En esta última acepción se enfatiza la no originalidad de los materiales narrativos. Los críticos actuales, en general, lejos de condenar la no-originalidad de los textos en cuestión, los consideran muestras de intertextualidad.

Bonifacio Lastra narra en “Herodías y el fantasma del Bautista” lo que le ocurrió a esta mujer después de haber pedido la cabeza de San Juan Bautista en una bandeja (Mt 14: 8). En una especie de justicia poética, a Herodías, esposa y sobrina de Herodes Antipas, le ocurre lo mismo que al santo y su cabeza es cercenada. Traslada la Biblia al otro extremo del Mediterráneo (a España) y en lugar de traer al apóstol Santiago como cuenta la tradición, se trata de uno de los villanos del Antiguo Testamento: el temible Herodes que ordena asesinar a todos los niños. El responsable de muertes tan atroces tiene un papel secundario y la que tiene una mala conciencia por la decapitación del Bautista es Herodías, su esposa. El autor añade su propio final a esta historia cuando el elemento que ha dado sentido al Bautista, que vestía con una piel de camello, en otro punto totalmente alejado termina del único modo que puede hacerlo con aquella que instigó su muerte: San Juan adquiere notoriedad bautizando con el agua del Jordán y será el agua helada de un lago de Lérida la que cercene el cuello de su asesina.

Con su ingenio habitual, Denevi titula el texto en “La aciaga noche 1.002” por *Las mil y una noches* añadiéndole una –la del portazo– y nos ofrece un compendio de portazos para continuar diferentes historias amorosas: Teseo y Ariadna, Minos y Pasifae, don Juan y doña Inés. Nos habla de la noche en la que se acaban las historias y se burla del fin de la pasión en las parejas supuestamente perfectas que tenemos en el imaginario colectivo. Ariadna pide a Teseo una nueva proeza, Pasifae busca el deseo en un semental, mientras que Doña Inés aspira a la seguridad material. Son seis personajes, tres parejas que constituyen prototipos y tienen algo en común: la insatisfecha, la que siempre pide más es la mujer y, además, encierra el tópico de lo que tiene que ser un hombre: un héroe, un semental y aportar seguridad material.

El mismo Denevi ya se había preguntado en sus *Falsificaciones* de 1966 qué le pasaría a Schehrasad después de casarse con el rey atribuyéndole el texto a un tal Mân-ibn-Nyam en un microrrelato de título “Schehrasad en la noche 1.002”. El autor argentino nos describe la ruina física de la protagonista que de día imaginaba los cuentos para contarlos de noche así que no dormía. En cambio, su hermana Dunyasad seguía hermosa, tanto que el rey Schariar abandona a Schehrasad por dicha hermana. Nos habla del trabajo del escritor, del suplicio de la hoja en blanco y del sufrimiento que puede implicar la escritura, sino que también nos dice que eso puede llevarnos a un alejamiento del mundo, a perderse la vida. Esta idea es extrapolable al trabajo intelectual. Y, en el fondo, el tópico: triunfa la mujer bella y poco inteligente. O quizá Schehrasad se ha empeñado en convertir lo que quiere el rey –una relación sexual- en un relato continuo y lo único que consigue es retrasar su sentencia de muerte. Lo que no sabemos es si el rey, siguiendo su vieja costumbre, amará a Dunyasad para después mandarla matar.

En el próximo caso, Marco Denevi se pregunta cuál sería el discurso del nuevo Zarathustra inspirándose en la obra de Nietzsche *Así habló Zarathustra*, un libro que se balancea en constante equilibrio entre el poema en prosa y la filosofía. En ella, Zarathustra propone que el hombre acepte la muerte de Dios para que recupere su orgullo y aprenda a gozar nuevamente del sentido de la tierra, llegando así al “superhombre”. Denevi se refiere al concepto moderno de poder: la razón de estado y la idea de política propia del siglo XX con los partidos de masas, la manipulación de la opinión pública y la enorme capacidad que tienen los gobiernos para subvertir el sistema democrático. La idea principal es que se puede imponer la versión de la realidad reinante desde el poder.

ASÍ HABLA EL NUEVO ZARATUSTRA

Que nuestras técnicas para la toma del poder sean la calumnia, la extorsión, el robo y el asesinato. Una vez en el poder, nuestra moral quedará automáticamente restaurada³⁹⁰.

Como todos conocemos los famosos doce trabajos de Hércules (Heracles en la tradición griega), Denevi se inventa un decimotercero que para el héroe sería el más arduo de todos los suyos: desflorar a una joven que en realidad fueron cincuenta en “El trabajo n° 13 de Hércules”. En nuestra sociedad los Hércules vuelven a estar de moda: se buscan los cuerpos perfectos y los hombres musculosos hasta tal punto que un padre, fuera de la moral tradicional, es capaz de acostar a todas sus hijas con él para que su descendencia sea mejorada. Más que un padre parece un tratante de ganado que intenta mejorar la raza de sus animales. La animalización alcanza también a Hércules que no se da cuenta de la estrategia. Por otro lado, nadie se pregunta si las cincuenta hijas de Tespio estaban de acuerdo en acostarse con Hércules por su belleza; es decir, se les presupone una gran superficialidad.

³⁹⁰ DENEVI, Marco: *Falsificaciones. Obras completas, tomo 4*, p.302.

Aladino es un personaje de las *Mil y una noches* que resulta engañado por un mago para que le consiga una lámpara maravillosa encerrada en una cueva. Aladino la consigue y descubre que encierra un genio que debe cumplir sus deseos. Shua se pregunta qué pasó con la lámpara de Aladino mientras él dormía y juega con la ambigüedad sexual en este texto en el que es la mujer de Aladino la que frota la lámpara. La escritora argentina inventa un personaje: la mujer de Aladino y la convierte en adúltera. Le engaña con el genio, la parte más atractiva de Aladino. El ser que puede colmar todos sus deseos obviamente es el genio.

Mientras Aladino duerme, su mujer frota dulcemente su lámpara maravillosa. En esas condiciones, ¿qué genio podría resistírsele?³⁹¹

En “Los instrumentos de la historia” Denevi se pregunta si Salomé se arrepentirá en la vejez de no haber pedido a Herodes algo más valioso que la cabeza de San Juan Bautista, es decir, pone al lector en la situación de preguntarse qué pasó después. Vuelve al tópico de la mujer materialista y reflexiona sobre la edad y sobre cómo en la vejez se vive en el mundo de los recuerdos y se añora lo que no se ha vivido. Por otra parte, ni siquiera en la vejez hay garantía de que uno comprenda lo que ha vivido. Salomé no tiene ni idea de la trascendencia del personaje que pidió que fuera decapitado. Aparte de materialista, es superficial y tonta: ¿la vida del Bautista o de cualquiera se puede equiparar a unas perlas o un abrigo de piel?

2.2.4 Citas o alusiones literarias

La génesis de algunos textos está en la cita de una frase pronunciada o escrita por un autor consagrado, que normalmente revierte en microrrelato con una narratividad escasa. En ocasiones podemos encontrar también atribuciones falsas a algún escritor, procedimiento frecuente en Borges o en Denevi.

³⁹¹ SHUA, Ana María: *Cazadores de letras*, p. 110.

A este último pertenece “Cobardía moderna según Chesterton” en el que se supone que Chesterton (autor inglés cuya novela más famosa es *El hombre que fue jueves* y al que gustaban las paradojas, buscaba la verdad subyacente por encima de la aparente) opina que amores castos como los de Pablo y Virginia deben ser objeto de burla en público y de emoción en privado.

Pablo y Virginia (1787) es una novela de Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre en la que los protagonistas son dos amigos de la infancia que se enamoran inocentemente y acaban muriendo de forma trágica cuando naufraga el barco en el que viajan, de ahí que Denevi nos hable de “sus castos amores”. Frente a lo que sucede en el siglo XIX (época de exaltación de los sentimientos) en la actualidad predomina el cinismo, la burla. No hay que demostrar lo que se siente, sino ocultarlo a los ojos de los demás. Y hoy en día resulta ridícula la idea de la castidad.

COBARDÍA MODERNA SEGÚN CHESTERTON

Mucha gente llora en la intimidad por Pablo y Virginia. Después, si los encuentra en la calle, se burla de sus castos amores³⁹².

Raúl Brasca en “Suicidio” comienza nombrando a intelectuales muy conocidos como Borges o Séneca para citar una frase que decían ambos (el primero citando al segundo) acerca de este tema. Después señala dos escritores del cono Sur que se suicidaron para acabar cuestionando todo lo que ha escrito hasta el momento porque acaba hablando de un tema controvertido: los animales suicidas. Contradice a Séneca y a Borges, lo cual parece una temeridad, sobre todo porque su argumento es discutible: afirma que los animales no son dueños de nada. Y, además, aunque eso fuera cierto, no es extrapolable al caso del hombre, que debería ser dueño de su vida y de muerte.

³⁹² DENEVI, Marco: *Falsificaciones. Obras completas, tomo 4*, p.240.

Borges utiliza como excusa una supuesta cita de Coleridge para narrar un sueño que tuvo una noche en el que unos dioses venidos a menos de diversas tradiciones (Thoth, Jano, etc.) aparecían en la Facultad de Filosofía y Letras y eran disparados por los estudiantes. El título “Ragnarök” es muy significativo ya que Ragnarök hace referencia según la mitología nórdica a una batalla del fin del mundo en la que los dioses están destinados a combatir. El mensaje es que los dioses de la antigüedad solo perviven en las personas cultas, se ha convertido en una especie de esnobismo. Los sitúa en la Facultad de Filosofía y Letras. Están demasiado lejos y nuestra sociedad es demasiado distinta a las sociedades en las que dichos dioses surgieron. Borges los describe como seres embrutecidos, que dejan entrever cierta miseria moral y física. Resultan decepcionantes. De ahí que acabe con ellos, lo cual es lo más contradictorio de la historia: los dioses por definición son inmortales. Y esto podría hacerse extensivo a la cultura clásica y egipcia: solo presentan interés para una élite muy concreta. Si hoy en día pensamos que el dios que sepultó a los dioses clásicos ha muerto, ¿qué quedará de ellos?

Eduardo Berti en un texto escasamente narrativo llamado “Laringe” se pregunta si será cierto que uno no puede pensar notas que no sería capaz de cantar porque eso supone un límite a nuestra imaginación. De hecho, los deseos que podemos concebir van más allá de nuestros límites corporales aunque “las insatisfacciones serían menos, tal vez nulas, de tener laringe nuestros anhelos más extremados”. Pero no se trata de que nosotros solo pensemos las notas que somos capaces de cantar, tampoco podemos pensar una letra que no conozcamos: la clave está en la combinación de esas notas, esa es la vía de los anhelos de la que habla al final. Podemos crear música con unas notas limitadas, ideas con las palabras que conocemos; por lo tanto, tenemos combinaciones

infinitas. También hay infinidad de cosas que desear y que no desear y eso nos convierte en ilimitados.

La idea de la metamorfosis entre seres humanos y animales es llevada al límite por Berti en “Vuelos bestias” que, con la excusa de una cita indirecta de Apuleyo, narra la historia de una prima suya que buscaba animales que previamente habían sido humanos con el método de llamarlos por su nombre genérico a ver si reaccionaban. En realidad se trata de que hay demasiadas personas embrutecidas a nuestro alrededor, no hace falta ir al zoológico, sino recordarles a determinados individuos su cualidad de personas y despertarlos de su embrutecimiento. Para ello, la mejor herramienta es la palabra.

Lagmanovich para escribir “Empezar” se basa en una cita de Pascal, que le recuerda al título de un libro de Roland Barthes y habla de la complejidad que encuentran los escritores a la hora de elegir el comienzo de sus historias, sobre todo en el caso de las minificciones que al ser tan cortas no puede hablarse de su comienzo, mitad o fin. Hace referencia al tópico del escritor con pánico ante la hoja en blanco, pero al adornarlo con pascal parece menos vulgar. El autor argentino acentúa esa dificultad al hablarnos de los microrrelatos debido a su brevedad.

Roberto Perinelli en “Estrategia” elige un narrador protagonista que recurre a las palabras de Goethe que recomienda la adulación para paliar la falta de amor y, de esa manera, librarse de una mujer que no le interesa. Nos habla de lo difícil que es la comunicación, sobre todo cuando se trata de expresar sentimientos. Cuando no se sabe cómo decir algo se recurre a los gestos (cigarrillos, caramelos) o bien a las palabras de otros. Cuando la comunicación de los sentimientos fracasa, lo único que debería quedar es la cortesía y es lo que sucede en el texto.

“Almas” de Raúl Brasca está basado en las citas consecutivas de escritores que vivieron a principios del siglo XX. Comienza con el mexicano modernista Amado Nervo, pasa por el italiano Alberto Moravia y acaba con el uruguayo Felisberto Hernández. El título es la clave temática que une todas las citas. Hace referencia a la metempsicosis o transmigración de las almas, de la que ya habla Platón y en la que han creído distintas culturas y autores a lo largo de la historia. Lo curioso del microrrelato es que el autor no dedica su pensamiento a la cuestión de si existe o no la transmigración de las almas, sino a intentar indagar a través de otros el dónde y cómo están esas almas. Lo hace de tal forma que nadie niega el hecho de la metempsicosis.

2.3 MICRORRELATOS METALITERARIOS

Incluimos en esta categoría los textos autorreflexivos cuyo objetivo último es hablarnos del proceso literario. No se limitan a recrear temas presentes en la historia de la literatura, sino que la cuestionan de alguna manera. Veamos cómo.

La literatura se convierte en la protagonista, ya sea mediante la elección de escritores como narradores o protagonistas o incluso se hace al lector consciente del acto de escritura apelándole o dejándole notar que está delante de un texto; a veces el microrrelato trata sobre él mismo.

2.3.1 El escritor como personaje

En los microrrelatos frecuentemente los protagonistas son escritores. Esta opción nos ofrece diferentes posibilidades: autores que realmente existieron y que todos conocemos (incluso puede ser el propio autor del microrrelato) o autores inventados.

2.3.1.1 Autores conocidos

En este apartado nos referimos a escritores que han existido en la realidad y que podemos adscribir a un movimiento literario específico así como localizar en un país y en una época determinados.

2.3.1.1.1 Autorreferencia: Autor del microrrelato

Hablamos de autorreferencia cuando el autor del texto aparece en éste protagonizándolo o al menos como un personaje relevante.

Uno de los ejemplos paradigmáticos de esta práctica es el famoso texto “Borges y yo”, que juega con la frase de Rimbaud “Yo es otro”, Borges reúne muchos de sus temas favoritos como la obsesión por el tiempo y los tigres o el amor hacia la literatura inglesa. En realidad, no deja de ser una reflexión sobre las diferentes facetas de nuestra personalidad que, siguiendo la estela de la literatura fantástica pueden derivar en el inquietante tema del doble, aunque quizá en este caso se trate del desdoblamiento entre la faceta íntima y privada de Borges y la fama, ese personaje al que críticos y lectores atribuyen excentricidades. El contraste entre los dos párrafos que componen el texto se acentúa si nos fijamos en que la mayor parte de lo que se cuenta está en el primero y el último tan solo consta de una oración, que obliga a volver a leer el relato, crea de esa forma una historia circular: el lector intentará averiguar quién lo ha escrito. Desde un punto de vista técnico es un texto magistral. El yo íntimo es perfectamente perecedero y eso es lo que lleva a Borges a la construcción del yo público. De hecho, cita a Spinoza para recalcar el afán de perdurabilidad que le lleva a crear un personaje público y que ese personaje público de alguna manera se impondrá sobre la realidad íntima.

En *El hacedor*, libro al que pertenece este célebre texto, Borges escribe frecuentemente microrrelatos relacionados con la literatura, lo que no debe extrañarnos

teniendo en cuenta que su vida entera gira en torno a ella. Todos sabemos que era admirador de Lugones y comienza el libro con una dedicatoria–microrrelato titulada “A Leopoldo Lugones” en la que sueña un encuentro suyo con el poeta argentino, también autor de microrrelatos que tiene lugar en un espacio que adopta tintes mágicos para un lector empedernido como Borges y cuya importancia queda resaltada por las mayúsculas que utiliza para referirse a él: la Biblioteca. Reflexiona sobre el tiempo más que sobre los sueños y reconoce que es su vanidad la que ha creado esa escena imposible, en la que habla con un muerto; de ahí que cite la Eneida: van entre las sombras porque Lugones está muerto y Borges es un aún no muerto así que llegará el instante en que ese diálogo tenga lugar si se cree en el más allá. De hecho, lo que perdurará es el libro, la Biblioteca es “el tiempo disecado y conservado mágicamente”.

A continuación proponemos dos ejemplos en los que Borges escribe desde la primera persona como un narrador personaje secundario, ya que se dirige a su amigo muerto Abramowicz y, como siempre, no puede evitar hacer referencias literarias. Entre sus palabras asoman nombres de escritores como Laforgue y Baudelaire y de personajes como Raskolnikov (protagonista de *Crimen y castigo* de Dostoievski), el príncipe Hamlet que protagoniza la tragedia de Shakespeare o Yorick, el bufón con el que Hamlet jugaba cuando era niño.

En “Elegía” Borges utiliza un narrador en primera persona, pero se dirige a Abramowicz utilizando la segunda y recuerda momentos que vivieron juntos en los que la literatura juega un papel fundamental. El segundo texto, aunque se titula “Abramowicz” es también una elegía en la que recuerda a su amigo muerto una noche acompañado de otras personas que le conocieron. Los dos textos están más cercanos a la epístola que a la narración puesto que están contruidos en torno a una apelación a su narratario: Abramowicz, el amigo que ha pasado a mejor vida.

En una elegía lo que trasciende es el vacío y la soledad que deja la muerte de un ser querido y nos dice al final del primer párrafo que “en cada palabra, en cada silencio, eras un poeta”. En esta elegía hay parte de esa poesía del silencio. Además, dice que Abramowicz sigue vivo en él tanto por lo que escribió como por lo que no llegó a escribir. Independientemente de todo lo que pudieran vivir juntos lo único que puede trascender la muerte de su amigo es la literatura: esa poesía del silencio, los libros que sin ser escritos en cierto modo son... Y quizá, menos importante, pero también presente está la idea de que el amigo ya muerto habla de que tiene cuatro mil años, es decir, que forma parte de la cultura judía. Borges está triste y muestra incertidumbres.

El segundo texto se trata de una escena vital que le confirma que sí que sigue vivo: un grupo de amigos siente presente a alguien que ha fallecido. La inmortalidad no la proporcionaría la vida de la fama solamente como en “Elegía”, sino que perduramos en nuestros seres queridos.

Anderson Imbert en “Foto al magnesio en 1928” protagonizado por un periodista se utiliza a sí mismo como personaje puesto que van a entrevistarle y a sacarle una foto, e incluso se burla de sus propios apellidos: “Imaginate. ¡Con esos apellidos de extranjs! Será un personajón de paso por Buenos Aires”. El texto juega con el absurdo puesto que al final el lugar elegido para hacer la foto es una letrina. Contrapone lo superficial (la escritura periodística) y lo trascendental (la poesía). El periodista, al ser alguien superficial, se queda en el detalle de que la foto está hecha en una letrina y que el autor tiene un aspecto poco agraciado y, sin embargo, le van a publicar porque eso es lo importante.

En un curioso microrrelato que nos remite al paratexto para saber a qué nombre y apellido se refiere (“Eduardo Berti”) y que coincide con los de su autor, Berti nos cuenta una anécdota de alguien que busca a otros con su mismo nombre y apellidos para

reunirse con ellos. Esta idea nos lleva a pensar en la cantidad de cosas que caben en una misma palabra: un mismo nombre puede contener vidas totalmente distintas. Además, caben hasta generaciones porque se ponen de acuerdo para poner a sus hijos el mismo nombre.

Lagmanovich reflexiona sobre el acto de escritura en “Escribir” desde su propia identidad pues nos confiesa que ya no es joven, que está cerca de la muerte. En unas cinco líneas este crítico nos expone un ciclo vital que va desde el ánimo de la juventud y el afán de permanencia hasta la serenidad y la sabiduría de la persona anciana que ya no tiene nada que anhelar. La escritura es la excusa para resumir una vida, no el motivo del texto.

ESCRIBIR

Cuando era joven, escribía para llegar a ser. Hoy, ya cerca de la muerte, escribo para no ser. Mi meta es la inexistencia. Cada párrafo es un logro más en la búsqueda de la negrura a la que aspiro. Y el último párrafo, ese que quedará para siempre inconcluso, será también mi último triunfo, la definitiva ausencia de mí mismo³⁹³.

2.3.1.1.2 Borges

Jorge Luis Borges es un personaje recurrente, no solo en sus propios textos, sino también en los de los demás, unas veces como protagonista y otras como personaje secundario.

Roberto Modern en “Historia de Juan Guillermo Borges” nos habla de un supuesto primo del escritor y deja a Jorge Luis en un segundo plano en este microrrelato en el que el apellido Borges tiene una gran importancia. Algunos poemas atribuidos a Borges en realidad habrían sido escritos por su infortunado primo. Se construye un *alter ego* al que dota de entidad física (aunque sea un personaje), le da nombre y apellidos y,

³⁹³ LAGMANOVICH, David: *Los cuatro elementos*, p. 18.

gracias a ello, avanza un paso más en la senda que el propio maestro abrió con “Borges y yo”, consiguiendo así un texto claramente borgeano. Por otro lado, observamos una alusión a los errores de los críticos y a su falta de comprensión en algunas ocasiones porque en el fondo no pueden entender lo que desean expresar plenamente ya que a nadie puede conocerse solo por sus escritos y mucho menos a un escritor tan complejo como Borges.

El fragmento que analizamos a continuación es una curiosa miscelánea de Anderson Imbert titulada “Año 557” en la que al principio nos confiesa que recurre a una cita de un libro y otra de un periódico para que el lector comprenda la anécdota, en la que Borges es uno de los personajes principales. El título responde a la época de los versos que se citan al final, de la poetisa Safo, conocida por vivir en la isla de Lesbos y por sus relaciones homosexuales con otras mujeres. Tanto la novela como la película analizadas en el texto son reales.

En este microrrelato se crean varios relatos como un poliedro con diferentes caras que, al unirlos, crean una forma. En cada una de las caras aparecen unos protagonistas distintos, se refiere a situaciones diferentes y a momentos temporales dispares. Los dos primeros están próximos entre sí: 1931-1932, mientras que el tercero dista cuarenta años. Lo que tienen en común los tres –el pegamento que nos sirve para unir ese poliedro- es algo figurado: una novela, después una película y en el tercero una conversación sobre la película. Es decir, Anderson Imbert parte de la realidad –la crisis del 29-, esta le lleva a un autor que escribe una novela, que determina una película y, al cabo de los años, tanto la novela como la película determinan reflexiones, entre ellas la de Borges.

El texto termina con unos versos de Safo, que nos remiten al título (557 A.C.). Juega con tres momentos temporales que en realidad sirven para comprender el poema

de Safo, escrito antes de Cristo. Nos quiere decir que a pesar del paso del tiempo y de que sigamos estudiando, los clásicos siguen vigentes y nunca terminaremos de entenderlos del todo.

Lagmanovich en “Borges por Borges” con una sola oración nos transmite la maestría de Borges que lleva al límite el lenguaje y la realidad en su literatura. Todo lo que multiplicas por cero lleva a la nada, la profundidad. Consigue un efecto parecido al que transmite Borges con su literatura: pesimismo y profundidad. Se fija en el carácter depresivo de Borges, parece que está autolimitándose. Sus textos son muy reflexionados y se ve que corrige mucho: Borges llevado al extremo sería la inacción creativa, la nada.

BORGES POR BORGES

Como multiplicar por cero: te espera la nada³⁹⁴.

David Lagmanovich también nos habla de un error relativo a Borges en “Equívoco”. Juega con la ambigüedad al presentarnos a un personaje ciego caminando por una de las calles más emblemáticas de Buenos Aires para después deshacer el equívoco: “no era Borges”. El autor nos habla del Borges íntimo contenido en el texto de “Borges y yo”, un Borges independiente de la fama, el “yo físico” del autor, con sus miserias y debilidades.

En el texto de María Elena Lorenzín (“Fallas”) Borges aparece en el sueño de su protagonista que, sorprendentemente, es una mujer. Cita a Morfeo, uno de los mil hijos de Hipno (Sueño) en la mitología griega, que se caracteriza por adoptar forma humana y aparecerse en sueños a las personas dormidas. El personaje que sueña no pone en cuestión que en sueños sea otra persona, pero sí se sorprende del cambio de género: no entiende que se convierta en un hombre mientras duerme.

³⁹⁴ LAGMANOVICH, David: *Los cuatro elementos*, p. 95.

Eduardo Gudiño Kieffer en “Borges” nos plantea una disyuntiva aparentemente irresoluble en la que resalta que la literatura de Borges sigue de plena actualidad, “viva”. La prueba de que la respuesta sería la primera opción (“el más vivo de los escritores argentinos muertos”) la encontramos en la cantidad de textos de otros escritores argentinos continúan escribiendo sobre él. Sin embargo, la segunda opción (“el más muerto de los escritores argentinos vivos”) también sería defendible: los escritores matan en buena medida a Borges porque crean cosas nuevas y van más allá de la senda de sus seguidores.

2.3.1.1.3 Coleridge

What if you slept? And what if, in your sleep, you went to heaven and there plucked a strange and beautiful flower? And what if, when you awoke, you had the flower in your hand? Ah, what then?³⁹⁵

El poeta romántico inglés Samuel Taylor Coleridge, uno de los fundadores del romanticismo inglés junto a William Wordsworth con sus *Lyrical ballads*, es utilizado como personaje especialmente en relación a la temática onírica en la línea del microrrelato de la mariposa y Chuang Tzu inspirándose en el que acabamos de citar aquí y que Borges traduce de la siguiente manera: “Si un hombre atravesara el paraíso en un sueño y le dieran una flor como prueba de que había estado allí y si al despertar encontrase esa flor en su mano... ¿entonces qué?”³⁹⁶.

Denevi utiliza como personaje en sus *Falsificaciones* a Coleridge y su famoso poema *Kubla Khan* terminado en 1797 y publicado gracias a Lord Byron en *Christabel*, *Kubla Khan*, y *Los dolores del sueño* en 1816.

³⁹⁵ COLERIDGE, Samuel Taylor: *Good reads*. [On-line]: http://www.goodreads.com/author/quotes/11525.Samuel_Taylor_Coleridge. (Consulta: 22 de diciembre de 2012).

³⁹⁶ BORGES, Jorge Luis: “La flor de Coleridge” en *Prosa completa* 3, p. 22.

Según el prefacio de Coleridge, el poema fue concebido en un sueño, bajo la influencia del opio y después de leer una biografía del emperador mongol Kublai Khan. Al despertar, empezó a escribir unos versos siguiendo los dictados de su sueño hasta que fue interrumpido por un visitante que le hizo olvidar una parte del poema soñado. La crítica moderna ve en *Kubla Khan* uno de los tres grandes poemas de Coleridge, junto a *La balada del viejo marinero* y *Christabel*.

Denevi titula su texto “El amigo de Coleridge” y se pregunta si este sintió remordimientos al interrumpir al poeta inglés o en realidad fue la excusa a la que se asió Coleridge para que un poema que no valía tanto saltase a la fama. Parece que la anécdota de alguna manera ha superado la fama del poema. ¿Hasta qué punto el amigo forma parte de la creación literaria? Supongamos que sí, al igual que lo es el hecho de que lo había soñado y había fumado opio. Todo ello es una especie de metatexto que se ha apoderado del propio poema: lo que rodea a la creación literaria trasciende más que esta misma. A pesar de que sea una frivolidad pensar en estos términos no podemos evadirnos de nuestra condición de seres humanos.

Anderson Imbert nos relata la anécdota del sueño de Coleridge pero, en lugar de considerar la flor que tiene en la mano al despertar una prueba de que ha visitado el paraíso, piensa que en realidad ha estado en el infierno. Juega con una dicotomía: el sueño es el cielo y el mundo de la vigilia el infierno y, aunque nos quede algo de sueño –el recuerdo, es decir, la flor-, desde el momento en que nuestra consciencia comienza a trabajar la realidad –el infierno- se sobrepone. Podríamos pensarlo al revés: cuando el poeta recorre el paraíso en el sueño, ¿llevará alguna flor del infierno?

Samuel Taylor Coleridge soñó que recorría el Paraíso y que un ángel le daba una flor como prueba de que había estado allí.

Cuando Coleridge despertó y se encontró con esa flor en la mano comprendió que la flor era del infierno y que se la dieron nada más que para enloquecerlo³⁹⁷.

2.3.1.1.4 Kafka

Kafka, autor él mismo de microrrelatos aparece como personaje en diferentes textos argentinos.

Recordemos que Franz Kafka (1883-1924) fue un escritor checo en lengua alemana que analizó en sus novelas la incomunicación del hombre en un mundo absurdo y la incapacidad para luchar contra la alienación a lo que le ayudó su trabajo burocrático en una oficina. Además, escribió textos muy breves que podríamos considerar microrrelatos.

Denevi compone un microtexto llamado “El hado de Papel” inspirándose en *El proceso*, novela de Kafka en el que el protagonista, el señor K. se ve superado por la burocracia. El miedo bloquea al personaje: la burocracia dificulta su acción, pero el desasosiego, el miedo le impiden avanzar y decide recomenzar todo el proceso burocrático para renunciar y, de esa manera, cae en una espiral infinita de papeleo.

Después de su muerte Kafka pidió que se destruyesen todos sus manuscritos, pero su amigo y albacea Max Brod no le hizo caso y gracias a eso nos ha llegado la obra del escritor checo.

Ana María Shua comienza su libro *La sueñera* con una cita de Max Brod en la que Kafka se disculpa por haber despertado al padre del primero diciéndole: “Por favor, considéreme usted un sueño”. Y este hecho le sirve para llevar a cabo las siguientes versiones:

³⁹⁷ ANDERSON IMBERT, Enrique: *Narraciones completas*. Vol. I, p. 414.

Considéreme usted un sueño, dice el señor K. con voz infinitamente suave para no despertarme, mientras corre en puntas de pie por mi habitación. El muy ingenuo pretende hacerme creer que no lo es³⁹⁸.

Considéreme usted un sueño, dice el señor K. con voz infinitamente suave para no despertarme, mientras corre en puntas de pie por mi habitación. ¿Es que acaso algún sueño verdadero podría atreverse a interrumpir el mío?³⁹⁹

Considéreme usted un sueño, dice el señor K. para disimular, mientras corre en puntas de pie por mi habitación. Pero si usted es un sueño, señor K., ¿qué queda para mí?⁴⁰⁰

En estas tres versiones Shua juega con la duda barroca entre la realidad y el sueño y hace al lector preguntarse hasta qué punto se controlan los sueños: si en ellos somos nosotros mismos u otra cosa inefable. Utiliza el mismo comienzo en los tres para después cambiar solo el final. Se refiere a Kafka como “señor K.”, es decir, se trata de un personaje, no del autor. Ya la anécdota forma parte de la persona pública que es Kafka, no de su intimidad como persona. Además, los sitúa seguidos en el libro: su intención es que el lector los compare.

En los tres casos se refiere a la misma idea: Kafka no quiere que se le preste atención, como si no pasara por allí; del mismo modo que cuando muere pide que se quemen todos sus papeles. Y Shua sí que le presta atención, al igual que Max Brod: saben que no es sueño, no es efímero y, por fortuna, eso permite que llegue a nosotros el escritor genial.

En la primera versión Shua afirma que Kafka es un sueño: un ideal para cualquier escritor.

En la segunda afirma que si solo fuera un sueño no habría ejercido ningún tipo de influencia, nadie le conocería.

³⁹⁸ SHUA, Ana María: *Cazadores de letras*, p. 76.

³⁹⁹ SHUA, Ana María: *Ibíd.*, p. 77.

⁴⁰⁰ SHUA, Ana María: *Ibíd.*, p. 78.

Y en la tercera Shua plantea que si Kafka solo fuera un sueño, no tendría su legado, no quedaría nada para ella.

Ana María Mopty en “Legado” también utiliza a Kafka como personaje y hace una pequeña alusión a su famosa novela corta *La metamorfosis*, protagonizada por un hombre llamado Gregorio Samsa que se despierta convertido en un insecto enorme que suele identificarse con una cucaracha aunque el autor checo no concrete en ningún momento su especie. Dice que Kafka, en realidad, lo que nos deja son palabras: ese es su legado. Y en el texto nombra las obras más relevantes: *Carta al padre*, *El proceso* y la firma –la patita de cucaracha– es la obra que le parece más importante: *La metamorfosis*.

Denevi en “¿El primer cuento de Kafka?” atribuye a Kafka un cuento titulado *El juez* que encuentra en una revista y basa esta atribución en dos razones: la atmósfera angustiosa del relato y el hecho de que esté firmado por la inicial que utilizó Kafka para varios de sus protagonistas: K. Le atribuye a Kafka el cuento y le hace protagonista de su universo. Además, Kafka escribía en primera persona. En el relato de Denevi el protagonista se convierte en parte de la trama de *El proceso*: se mete tanto en la trama burocrática que es fagocitado por ella hasta que acaba convertido en protagonista de la misma: en juez. Dicho protagonista, cansado de esperar algo que no comprende, actuando como testigo de una realidad que observa de forma lúcida al principio, por impaciencia empieza a escribir pequeñas sentencias (al igual que el propio Kafka escribe relatos breves); eso le va sacando de la realidad a la que ya no vuelve y le va alejando del papel de testigo y le sitúa en el papel de juez. Es la escritura la que produce esa transformación. Incluso nos dice: “Veo poco: la luz artificial, día y

noche, fatiga la vista” hace referencia a que ha creado un universo tan propio, tan personal, que ya no sale de él.

2.3.1.1.5 Otros autores

Normalmente cuando los escritores son los protagonistas del microrrelato o simplemente personajes que aparecen en él, se cuenta alguna anécdota relacionada con su vida y a veces con su obra pero sobre todo con la primera. Aportamos varios ejemplos en los que se incide en detalles biográficos de los autores como la homosexualidad de Verlaine y Rimbaud o la de Oscar Wilde, este último texto además utiliza el título de la novela de Choderlos de Laclos.

Denevi resalta en “La contemporaneidad y la posteridad” el contraste entre lo contemporáneo y la pátina con que lo maquilla el paso del tiempo. La relación entre Verlaine y Rimbaud fue bastante controvertida. El segundo se muda con Verlaine y su mujer en 1871, ya que deseaba vivir en París y dedicarse a la literatura. Al poco tiempo ambos se hacen amantes y Verlaine se va con el joven poeta a Londres y luego Bélgica. Dos años después, siguiendo el consejo de su madre, Rimbaud decide terminar su relación amorosa con Verlaine, pero éste fuera de sí hiere de un tiro a Rimbaud y es condenado a dos años de prisión.

En el texto de Denevi, el mismo académico que se escandaliza por la relación sexual entre hombres, escribirá una tesis laudatoria sobre la poesía de esos dos hombres. Parece que los estudiosos de la literatura o no entienden o no comparten lo que leen. Separa dos mundos: la realidad y la cultura. Una cosa es lo que estudiamos y otra muy distinta lo que es la vida: gris, convencional, burguesa... El estudioso observa e intenta comprender, pero lo hace desde un punto de vista racional, es decir, pierde parte del mensaje literario y se nos presenta como alguien censurable: un delator. Parece que busca las faltas, los defectos, lo reprochable. Sin embargo, el final es genial: nos dice que

en el bolsillo de Verlaine hay un poema que se titula “Vers pour etre calomnié”, por lo tanto el crítico está haciendo lo que se le pide.

Por otra parte, en “Amistades peligrosas”, Marco Denevi hace bromas acerca de cómo vivieron los amigos de Oscar Wilde la acusación de sodomía del escritor y, en concreto, cita a Aubrey Beardsley, famoso ilustrador inglés del círculo de Wilde que murió con tan sólo veinticinco años aunque de tuberculosis, no de satiriasis como irónicamente afirma Denevi. Habla del poder de la literatura: hasta dónde alcanza el poder de la palabra y si esta puede matar. Los amigos tienen miedo por si Oscar Wilde los saca a relucir en el proceso en el que se juzga su homosexualidad: si aparecen mencionados como testigos sus carreras corren peligro. Puede que se refiera a que sus amigos exageraron sus relaciones sexuales con mujeres (satiriasis) para no ser acusados de sodomía.

Lagmanovich en “El narrador” utiliza un narrador personaje secundario para hablar de un gran contador de historias, el único hombre blanco de todos ellos que les hablaba de viajes, de amor, de todo un poco, y en la última palabra del texto nos descubre su identidad: Robert Louis Stevenson, el novelista británico autor de *La isla del tesoro* entre muchas otras obras. El texto está basado en su biografía. De hecho, Stevenson murió en Samoa y allí los aborígenes lo habían bautizado como *tusitala*: el que cuenta historias. Puede que un lugar apartado como Samoa se entienda mejor que en otros sitios el valor de la palabra: la narración originalmente es oral y allí se practica. Solo hay narradores, no escritores. Y durante miles de años ha sido así. En la raíz de las culturas están las tradiciones orales: “todos éramos hermanos en la infinita música de su palabra” y eso por encima de las razas. No olvidemos que la cultura de un pueblo se basa también en relatos. También dice: “como si los dioses vinieran a nuestra

compañía”, es decir, la mitología está basada en historias y los narradores tienen algo de demiurgo ya que crean mundos con la palabra.

Anderson Imbert en “Sadismo y masoquismo” plantea un original encuentro en el infierno entre dos famosos libertinos: el marqués de Sade y Sacher–Masoch, en el que cada uno hace gala de su sadismo (en el sentido de crueldad refinada) y su masoquismo (perversión sexual del que goza con verse humillado o maltratado por otra persona) respectivamente. El personaje del marqués de Sade cobra sentido contrapuesto a la religión católica: hace lo mismo que dice Sor Juana Inés de la Cruz en la cita y lo sitúa en el infierno. Según las representaciones tradicionales del infierno, este es un cuarto de juegos de puro sadismo: el infierno es sufrimiento y si pensamos qué hacen los místicos, descubrimos que son masoquistas (se someten a torturas, no comen...) y, en el fondo, todo es un juego de palabras: tanto el masoquista como el sádico juegan.

Anderson Imbert en un texto titulado “En la pedana” toma a dos personajes que realmente existieron como protagonistas: Macedonio Fernández (escritor que hemos analizado en la “Minihistoria del microrrelato argentino”) y Alejandro Korn (intelectual, psiquiatra, filósofo y esgrimista) y los sitúa en una pedana en plena discusión filosófica acerca de la existencia o no del otro. Nos recuerdan a los sofistas que basaban su supuesto conocimiento en la argumentación y a menudo eran despreciados por el resto de filósofos porque pensaban que no sabían filosofía, que lo suyo se quedaba en palabras. Además, los nombres de los dos protagonistas son griegos: Macedonio y Alejandro y practican la esgrima dialéctica hasta el punto de que dudan de su existencia real y por lo único que existen es por la esgrima en sí misma (la esgrima literal en el relato, símbolo de la esgrima dialéctica) hasta tal punto que pueden desaparecer y lo único que queda de ellos es el debate.

Borges habla de Shakespeare en el maravilloso texto “*Everything and nothing*” y, aunque no lo nombra hasta el último párrafo, nos va dando pistas: sabía un poco de latín y de griego, tuvo relaciones sexuales con Anne Hathaway, fue a Londres, se hizo actor... Sin embargo, no podía dejar de pensar en los personajes que creó (Julieta, Julio César, Macbeth, Yago, Ricardo...). Al final, tras veinte años, vende el teatro y regresa a su pueblo natal. El último párrafo forma parte de la fantasía: Borges imagina el encuentro entre Dios y Shakespeare en el que la divinidad le explica que los dos son “muchos y nadie”. Cuando Borges habla del ser o no ser en quien piensa es en Shakespeare al que al final del relato está deificando, confiriéndole un carácter divino ya que establece una conversación final con Dios. En realidad, desarrolla el principio de los griegos “Conócete a ti mismo” y eso es lo que hace el protagonista, que incluso se da cuenta de que el “yo” no es mismo a lo largo de una vida. Va probando diferentes yoes a lo largo de su vida porque es actor y al final se descubre en su origen (vuelve al lugar de su niñez) y aquí encontramos lo más chocante del relato: el Shakespeare auténtico no es el que estudiamos en los libros de texto, sino el empresario retirado que redescubre sus raíces. Es la misma idea que explora Borges en su texto “Borges y yo”.

Del título del microrrelato de Borges que proponemos a continuación (“*Inferno, I, 32*”) se deduce que el autor argentino se refiere a una parte de *La Divina Comedia* de Dante: el Infierno. Esta obra es una epopeya alegórica escrita entre 1304 y su muerte, considerada como una de las obras maestras de la literatura italiana y mundial. Se divide en tres partes: Infierno, Purgatorio y Paraíso. Cada una de estas partes está fragmentada en 33 cantos, a su vez compuestos de tercetos encadenados.

Borges alude al comienzo de esta obra: en el verso 32 el poeta ve un leopardo aunque utiliza la palabra “onza”, que viene del italiano *lonza* que significa “mamífero carnívoro semejante a la pantera”:

Y vi casi al principio de la cuesta
una onza ligera y muy veloz,
que de una piel con pintas se cubría⁴⁰¹.

Y se pregunta cómo sería ese leopardo que Dante vio y que después incluyó en su poema. Dios le habla tanto al leopardo como al propio Dante Alighieri. Borges nos sitúa a todos los seres vivos, al universo, en un devenir cuyas razones profundas siempre se nos escapan: las piedras permanecen, ni los animales (la onza del poema) ni los hombres comprenden los porqués, ni siquiera los más preclaros de cada época como por ejemplo Dante.

Ángel de Estrada, en un texto eminentemente descriptivo con nombre de poeta “Bécquer”, va detallando un paisaje en ruinas con una iglesia gótica, un cementerio con tumbas sin epitafio... Es decir, un paisaje muy del gusto romántico que le recuerda a Gustavo Adolfo Bécquer, al que evoca en el antepenúltimo párrafo hablando de su enfermedad (la tuberculosis) y algunas de sus *Leyendas* (“Los ojos verdes”, “El rayo de luna”) y del que cita al final la última estrofa de su Rima LXI.

Otro de los escritores que aparecen en los microrrelatos es Balzac, uno de los grandes novelistas franceses realistas. Trabajador infatigable, elaboró una obra monumental que llamó *La comedia humana*; que engloba varias decenas de novelas cuyo objetivo es describir la sociedad francesa de su tiempo.

Sylvia Iparraguirre toma como protagonista en “Surcando el aire” a Honoré de Balzac y se lo imagina volando sobre el mundo en una alusión a la capacidad de los escritores de manejar a sus personajes como marionetas vistos desde las alturas. Además, concreta que la historia que escribe en esos momentos es la de *Eugenia Grandet*, su primer gran éxito de ventas que también pertenece a *La comedia humana*. Nuevamente se concede al escritor un carácter casi divino: Balzac sobrevuela la realidad

⁴⁰¹ DANTE: *Divina comedia*, p. 78.

y contempla la Francia de su momento a vista de pájaro con una lucidez que supera la de cualquier otro, con una amplitud de miras reservada a muy pocos. Y, desde la altura, fija la atención en un lugar que despierta su interés. En ese momento interviene la suntuosa pluma que constituye su angelical atributo. La realidad en la que se ha fijado no cambia; sin embargo, el escritor se convierte en una figura brillante. Balzac no cambia la realidad que nos describe, en una alusión al movimiento literario que cultivó: el realismo; el que se eleva, brilla y deslumbra es él mismo en su oficio de novelista.

Shua en “Catulo: plegarias atendidas” hace burla del discurso amoroso de Catulo, un poeta latino que escribió uno de los *corpora* de lírica amorosa más intensos de todos los tiempos a su amada Lesbia probablemente inspirándose en el poema II: “Pajarillo, cosita de mi amada,/ con quien juega, al que resguarda en el seno,/ al que suele dar la yema del dedo/ y le incita agudos picotazos”. Shua, desde el poder que le confiere su cualidad de escritora, concede a Catulo su deseo íntimo convirtiéndole en pájaro. Trastoca así la tradición: en lugar de una rana, un pájaro; en lugar de un príncipe, un poeta. Con un final que desazona, que parece querer advertirnos del peligro que supone que se cumplan nuestros deseos.

CATULO: PLEGARIAS ATENDIDAS

Quién fuera el pajarillo de mi Lesbia, dice el falso Catulo, satisfecho, para disimular su identidad de ave, mientras el verdadero poeta se desespera piando, tratando de volver a pronunciar las palabras mágicas que ahora le están vedadas a su pico, a su lengua de pájaro⁴⁰².

2.3.1.2 El escritor como artificio literario

En numerosos casos encontramos que los microrrelatos tratan de escritores inventados aunque en algunas ocasiones los autores de microrrelatos se inventan una

⁴⁰² SHUA, Ana María: Temporada de fantasmas, p. 29.

identidad para ellos y en otras acuden a arquetipos y los denominan “el poeta”, “el escritor”, etc.

2.3.1.2.1 Autores ficticios

El autor del texto nos presenta a un escritor identificado con nombre y/o apellidos que no es más que un personaje inventado en el que su característica más importante es que se dedica a la escritura y al que se le atribuye una identidad ficticia.

En estos dos ejemplos de Enrique Anderson Imbert relaciona a los escritores con la muerte. En el primero el escritor fracasado comienza a escribir su gran obra con su carta de suicidio. Tengamos en cuenta que la vida pende de un hilo y ese hilo puede ser de tinta, como en este caso la carta de suicidio. En realidad, son muy pocos elementos los que deciden la vida y la muerte: revólver, pupitre... A veces las decisiones más importantes se toman en instantes.

Nataniel, escritor fracasado, decide suicidarse. Carga el revólver, lo coloca a su lado, en el pupitre, y se pone a escribir la carta de despedida. La carta se alarga, se ilumina, respira, vive. ¡Es la Obra, la ansiada Obra! Para poder publicarla Nataniel no se suicida⁴⁰³.

En el segundo se trata de un poeta que ha triunfado, pero ambiciona escribir algo tan bueno que la gente se olvide de sus veinticinco volúmenes ya publicados. El instante de gloria que dice ambicionar anularía toda una vida de esfuerzo, significaría que su vida habría sido estéril. Nos hace preguntarnos qué es preferible: sentirse autor de una obra mediocre y un poema brillante o ser considerado el autor de una vasta y fecunda obra. Quizá esa mentira constituya su culminación poética y su momento de plena inspiración, ya que es por lo que va a ser recordado y el único error por su parte sea haberlo confesado en público.

⁴⁰³ ANDERSON IMBERT, Enrique: *Narraciones completas*. Vol. I, p. 402.

Hay hombres que mienten muchas veces en su vida. No Vicente Fernández. Él mintió una sola vez, si bien esa única vez duró casi toda su vida. Ésta es la historia de su mentira.

Vicente Fernández era el más fecundo de los poetas de su generación. Veinticinco impenitentes volúmenes. En el fondo estaba descontento de sí: “Ambiciono —dijo— escribir un poema tan perfecto que condene al olvido toda mi obra anterior”.

Nadie lo creyó. Vicente Fernández ha muerto. Y lo que de él se recuerda no son sus poemas, sino esa mentira⁴⁰⁴.

En “Tokio” el mismo autor opta esta vez por hacer un texto a la manera japonesa y toma como protagonista a un poeta al que denomina Yurikawa muy apegado al barrio que conoce que camina iluminado por la efímera luna bajo la que se extravían las calles. El protagonista parece ser un alienado. A nuestros ojos, un hombre casi idéntico a los millones de habitantes de una ciudad a la que calificar de enorme resulta poco acertado dado su tamaño. Lo único que parca su identidad es la poesía en un laberinto de calles idénticas. Incluso la luz es amarilla, insuficiente, es la de la luna. Esto crea aún más una sensación de cierta angustia y el primer elemento que parece que va a concretarse en la narración (la luna) acaba desvaneciéndose en un texto en el que predomina el desasosiego.

De nuevo Anderson Imbert utiliza personajes escritores en “Objetividad”; esta vez como interlocutor y un narrador que hubiera deseado serlo pero que se confiesa incapaz de distanciarse de la realidad para escribir sobre ella en el caso de crímenes y maltratos y pone el ejemplo del escritor ruso Dostoievski que describía sin indignación cómo un borracho maltrataba a una niña. El autor nos plantea varias cuestiones: hasta qué punto la creación literaria es creación artística, si el escritor está fuera de la realidad y si la primera (la creación literaria) puede influir en dicha realidad. El literato no conoce a priori a sus lectores ni el posible influjo que pueden tener sus obras, que

⁴⁰⁴ ANDERSON IMBERT, Enrique: *Narraciones completas*. Vol. I, p. 431.

además no se manifiesta de forma instantánea y requiere un tiempo para ser conocido por el autor. La literatura tiene un afán de perdurabilidad y el escritor no debe ser impaciente; sin embargo, el protagonista de este relato lo es. ”. Al igual que un médico ha de desarrollar la capacidad de distanciarse del paciente para curar su enfermedad, el escritor tiene que hacerlo en lo que a su obra respecta y en lo que en ella refleja. Recordemos el prólogo de Oscar Wilde a su novela *El retrato de Dorian Gray* en el que reivindica la inutilidad del arte y la libertad del artista para tratar cualquier tema: “Ningún artista es nunca morboso. El artista puede expresarlo todo”.

Los escritores resultan personajes interesantes para Anderson Imbert. La prueba es que en “Confesiones escabrosas” tenemos otro ejemplo en el que, con un nombre de cuento de hadas (Griselda) que contrasta con su elección vital, una joven se dedica a vivir experiencias eróticas al límite para vivir como una escritora ya que lo de escribir no es lo suyo. La clave del texto es la frase “En toda sociedad hay escritores que no escriben” y se trata de hasta qué punto la literatura es un reflejo de la vida en el que esta se representa con mayor o menor acierto y en qué nivel tiene que intervenir el escritor a la hora de representar la realidad. En este microrrelato la protagonista es incapaz de redactar con corrección y, sin embargo, tiene lectores, es considerada una escritora. Esa falta de capacidad para la escritura hace que la escritura misma quede en proyecto y que ella se limite a vivir la vida literaria.

En “La hormiga escritora y el suplemento” Lagmanovich atribuye las ganas de escribir a un animal: la hormiga escritora y en una especie de fábula nos cuenta los problemas que encuentra esa hormiga para conseguir publicar en el suplemento literario de su pueblo hasta que al final un redactor del periódico le abre los ojos: jamás le publicarán nada puesto que el fundador del periódico fue un oso hormiguero. En esta fábula es el escritor es una hormiga (animal que simboliza la dedicación y el trabajo

constante, algo que parece imprescindible para un escritor) y esta hormiga escribe poemas cuentos, microrrelatos... con lo cual parece representar la realidad. Además, entre el escritor y el público en muchos casos se encuentra alguien que ejerce un criterio arbitrario, que se atribuye en representante de todo el público buscando lo que piensa que puede gustarle, con un papel de “anticreador” que censura y limita. La cualidad del escritor ha de ser la perseverancia hasta dar con un texto susceptible de ser publicado.

2.3.1.2.2 Arquetipos de autores

De igual modo, encontramos microrrelatos en los que aparece un escritor en abstracto, una especie de arquetipo del escritor al que no se le atribuye ningún nombre. Cuando el narrador utiliza la primera persona hay cierta tendencia a identificarlo con el autor del texto, aunque no debemos olvidar que el narrador es uno de los elementos de la narración, un punto de vista que elige el autor para contarnos la trama desde la limitación que éste le impone y que no tiene nada que ver con la figura del autor excepto en la autobiografía.

Lagmanovich insiste en “Títulos” con la idea de la hormiga escritora, aunque en este caso no se trata del personaje, sino del título del libro de un amigo suyo escritor que utiliza nombres de animales para sus títulos y el editor, suponemos que harto, le propone un título que arranca la sonrisa del lector: *El zoólogo ignorante*. El texto constituye una burla acerca de la mala literatura. Se ríe de los malos escritores que apenas alcanzan a su círculo más próximo de familia y amistades a base de textos pretenciosos y absurdos. Habla de que es gratuito y eso afecta a las ventas y se burla de la literatura cuando se queda en un juego del autor sin llegar a alcanzar al público.

En este otro ejemplo “Faltaba la sal”, David Lagmanovich utiliza términos culinarios para referirse a lo que la protagonista va agregándole a su novela: sal, pimienta, condimentos criollos... Como suele hacer, solo al final del texto se desvela

que no se refiere a nada comestible: “Espero que usted, como editor, me diga si esta novela tiene ingredientes atractivos para el público, que está cada día más exigente en estas cosas del sabor”. Se trata de ver cómo el autor en realidad cocina una historia. Hay cuestiones de aderezo –de estilo- que resulta imprescindible usar con mesura y oficio y se corresponden en el microrrelato con la sal, la pimienta, la paprika o el vino blanco en la cocina, pero resulta imprescindible tener algo sobre lo que escribir: los ingredientes principales del plato para cocinar y, en este caso, se refiere a cuentos antiguos. Una vez que el plato está terminado, es decir, la novela escrita, aún tiene que superar una última prueba: el paladar del editor. En definitiva, sería el estilo el asunto que constituye la novela en sí y además la edición que parece otro gran obstáculo a salvar.

Ildiko Valeria Nassr elige un narrador interno protagonista femenino que podemos identificar con ella misma en “Palabras”. Pensemos que las palabras son lo más parecido al pensamiento y no dependen de nuestra voluntad. Cuando los pensamientos constituyen una cárcel para la persona el escritor bordea la locura.

No obstante, opta por la impersonalidad de los infinitivos en “Plan de escritura”, que se basa en el procedimiento de la anáfora del verbo “escribir” para redactar una lista de cosas pendientes relacionadas con su vocación de escritora. Nos describe el camino que hay que seguir para llegar a ser escritor. Parece que se trata de algo laborioso, cansado, que se basa en la perseverancia. Sobre qué se escriba al final resulta menos importante ya que la propia escritura conduce a territorios desconocidos. En todo caso, se aconseja hacer versiones, homenajear, resumir e incluso entrar en lo irreal.

Javier Villafañe en “El viejo escritor” elige a un literato de avanzada edad como protagonista para este texto en el que ocurren hechos fantásticos. Mariposas, arañas y golondrinas comen partes de su cuerpo y dejan las manos para el final, así le permiten terminar el cuento. Nos dice que lo que sobrevive al escritor son sus historias, lo único

que sobrevive a la persona es lo que esta deja escrito. Lo último que vive del escritor son sus manos trabajando en el teclado y, a su vez, lo que le sobrevive es la materia con la que ha hecho sus escritos: golondrinas, mariposas, las mujeres que ha amado... Y son sus escritos y lo que de él perdurará lo que a su vez le devora. Es el cuento que escribe el que termina con el escritor de carne y hueso como si el texto lo fagocitara.

El mismo autor en “El viejo poeta” retrata a un poeta extremadamente minimalista que no consigue publicar a pesar de que su texto sintetiza toda su vida y es un punto. Nos hace reflexionar acerca de hasta qué punto se puede condensar en unas palabras una biografía, la del autor. Siempre habrá que seleccionar situaciones, personajes, desechar momentos... En realidad se trata de escoger fotogramas para con ellos formar una película. Si esta selección la exageramos como podría haber hecho Borges, llegamos al rasgo más simple de toda la escritura, que es el punto. Nadie puede decir que el viejo poeta no hay escrito, simplemente ha sido muy selectivo.

Shua, con su temática onírica característica, escribe sobre varios personajes que sueñan, entre ellos el autor, que envidia la inocencia de los personajes frente a la responsabilidad que supone ser autor o incluso soñador. Buena parte de lo que el escritor cuenta forma parte de su biografía: crea personajes que también pueden crear otros personajes y todo esto determina una responsabilidad y, en cierto modo, puede que añore ser el personaje según el texto, pero no olvidemos que los escritores frecuentemente vuelcan en los personajes sus propios anhelos.

El autor sueña a un hombre que sueña a otro hombre y es a su vez soñado por un tercero que es quizá el mismo autor. Frente a la responsabilidad del soñador, el autor parece añorar la inocencia final del personaje⁴⁰⁵.

⁴⁰⁵ SHUA, Ana María: *Cazadores de letras*, p. 107.

Anderson Imbert en un texto cortísimo en el que vemos la intervención dialogada de un solo personaje (las intervenciones del otro están elididas) de algún ser maravilloso que concede su deseo a un cuentista, nos sorprende con la afirmación final. ¿De qué sirve escribir los mejores cuentos del mundo si nadie va a leerlos? Hay una actualización del mito de Casandra, que tenía el don profético pero estaba condenada a que nadie la creyera. Lo mismo le pasa al escritor: su trabajo carece de sentido si no tiene lectores.

–Alégrate. Tu deseo ha sido otorgado. Escribirás los mejores cuentos del mundo. Eso sí: nadie los leerá⁴⁰⁶.

Utilizando el mismo esquema de una conversación de la que se elide la pregunta anterior, en este caso Anderson Imbert opta por mostrarnos a un escritor fracasado que contesta a un periodista que le está entrevistando, cómo había conseguido fracasar tan bien. En el fondo se trata de una crítica irónica acerca de los escritores elitistas, que presumen de que trabajan para paladares muy selectos, pero en este caso está reducido al absurdo al confesar que escribe para un público extraterrestre. No desea escribir para la mayoría, evita lo vulgar y lo que tenga un interés general, sino para la élite.

–Mi fórmula –contestó el Escritor al periodista que le preguntaba cómo había conseguido fracasar tan bien– es escribir para un público extraterrestre. No es difícil imaginarse que la materia se complicó también en otras plantas, en otras galaxias, y que por allí hay vida, y aun vida inteligente. Yo, naturalmente no tengo más remedio que publicar en la lengua de mis hermanos los hombres, pero al escribir pienso en seres no humanos y así evito caer en demagógicos antropocentrismos. Recuerde usted el antropocéntrico salmista que, henchido de orgullo humano y esperando una respuesta amable, preguntó a Dios: “¿Qué es el hombre, para que tú te preocupes por él?”. Imagínese ahora que Dios le respondiese con sorna: “Sí, eso es justamente lo que querría saber; dime, ¿qué se cree el Hombre que es, para que yo deba preocuparme por él?” Yo escribo para la posible clientela de ese Dios que ignora a los hombres⁴⁰⁷.

⁴⁰⁶ ANDERSON IMBERT, Enrique: *Narraciones completas*. Vol. I, p. 403.

⁴⁰⁷ ANDERSON IMBERT, Enrique: *Ibíd.*, pp. 428–429.

Roberto Arlt en “¿Qué nombre le pondremos al pibe?” piensa que la elección del nombre de un hijo puede ser todavía peor para un escritor que para un hombre dedicado a otros menesteres, porque los escritores se muestran muy preocupados por las palabras. Quiere decir que el dilema del escritor se puede resumir desde un punto de vista absoluto en que consiste en poner nombre a las cosas, es decir, traducir a palabras la vida, un niño, en este caso.

Una de las principales preocupaciones de David Lagmanovich es la escritura. Por eso hemos encontrado bastantes ejemplos de textos suyos en los que los escritores son personajes de importancia.

En “Residencias” un poeta se muda durante diferentes etapas de su vida a pisos con nombres de escritores según el momento ideológico del poeta estos autores serán de ideología izquierdista (Pablo Neruda, Miguel Hernández), más de centro (Paul Claudel) y de derechas (José María Pemán). Las residencias simbolizan las etapas en la vida de un hombre a las que no es ajeno el escritor. Cada etapa, quizá de forma un poco tópica, conlleva unas ideas y unas fuentes de inspiración, unas lecturas con las que nutrir el espíritu. De este modo, la juventud que es el período revolucionario, se nutre de escritores de izquierdas. La madurez constituye el período burgués por excelencia: aparece simbolizada por Paul Claudel. Finalmente se llega a una tercera edad y ahí el espíritu se ha vuelto conservador, se posee poder y el escritor que lo simboliza es el del régimen de Franco: Pemán. El escritor aparece representado no por lo que escribe, sino por lo que lee y suponemos que su escritura será reflejo de sus lecturas.

En “La trama” el escritor acaba borrando su cuento por miedo a que lo mismo que le pasa a su personaje en el desenlace le ocurra a él. La preocupación del protagonista es qué ocurrirá una vez acabado el cuento: cómo influye lo escrito en la

propia biografía del escritor, en lugar de preocuparse por cómo influye la obra en el público, que suele ser la pregunta más corriente.

Lagmanovich nos sitúa en un ambiente de tribu en el que un contador de cuentos (relacionado con la oralidad, una de las primeras formas de literatura) que es derrotado por la oposición como si se tratase de política por repetir siempre “Había una vez” (título del microrrelato) para comenzar los cuentos. Sin embargo, al llegar al poder, el nuevo contador de cuentos también utiliza un recurso de enmarcación: “Érase una vez”. Entre paréntesis Lagmanovich añade una información que contrasta con el tono de la historia: “(a diferencia de su antecesor, él había leído a los estructuralistas)”. Hace referencia a que la escritura o el relato en realidad siempre ha sido el mismo desde que comenzaron a contarse historias hace miles de años, desde la invención de la escritura, que ya desde el comienzo contaba historias anteriores a ella. La materia prima de las narraciones siempre ha sido y será la misma: la vida. Solo han cambiado cuestiones estilísticas y contextuales: “Había una vez” frente a “Érase una vez”, por ejemplo.

Como vemos, David Lagmanovich en *Los cuatro elementos* utiliza frecuentemente ese arquetipo de escritor como protagonista en unos textos que se deducen producto de la reflexión acerca de su propia actividad como escritor y cuya escasa narratividad es notable. De hecho, los recoge en un epígrafe del libro titulado “Perplejidades”. Veamos varios ejemplos: “Escritores”, “Fin del libro”, “Tentativas”...

“Escritores” trata de la hipocresía de algunos literatos ante los periodistas y sus envidias con respecto a las jóvenes generaciones. Se trata de que para escribir hay que copiar, tomar modelos, leer la obra de los escritores consagrados. De hecho, no hay alabanza más sincera que la imitación y eso lo sabe el escritor consagrado y se vanagloria de ello, por eso lo acepta ante el periodista. Sin embargo, íntimamente, sabe que al escritor novel le falta mucho todavía ya que lo tiene que usar a él como personaje

“Fin del libro” se centra en la duda de un escritor acerca de qué hacer con su novela una vez terminada, que es resuelta por el viento que se lleva las hojas y las sumerge en un río. Lagmanovich juega con los significados denotativo y connotativo de “novela-río”. Se identifica la biografía del escritor con su obra hasta el punto de que lo único que conocemos es el acto de creación de la misma y su final prematuro antes de que llegue al público, como si la vida no hubiera querido soltar la novela. La naturaleza es la que se queda con la novela.

“Tentativas” se centra en la búsqueda de profesión de un personaje que al final opta por convertirse en escritor ya que –y aquí entra en juego la ironía de Lagmanovich– en la escuela le habían enseñado a leer y escribir. De alguna manera, defiende que las cuestiones de estilo son insignificantes si las comparamos con las vivencias. El escritor para serlo ha de vivir, necesita fracasar muchas veces para poder contar esos fracasos. Si no ha vivido no tiene nada que contar.

En algunos de los microrrelatos que analizamos a continuación Lagmanovich personifica la escritura dándole la capacidad de hablar con el escritor, atacarle o simplemente moverse.

En “Escrituras” diferentes partes del texto atacan al escritor. En el microrrelato la línea le muerde la mano, en el cuento es el párrafo el que se revela, así que el narrador está preocupado pensando qué le pasará ahora que escribe novela. En este microrrelato parece que el escritor ha perdido el juicio; la obra se va apoderando de él, de su vida.

Repite la misma estrategia en “Vicisitudes”: el texto cambia durante la noche mientras el escritor duerme y por la mañana se pone a teclear rápidamente para recuperar el control de lo escrito. Se refiere a la cuestión de la inspiración: el escritor

cuando relee demasiado a menudo se sorprende de lo que ha escrito porque se lo ha dictado esa inspiración divina, como si las palabras se le hubieran sublevado.

Los escritores también pueden conseguir que otros aspirantes dejen de escribir a causa de su retórica como en “Prólogo”: “«Todo comenzó con un prólogo –dijo–, y aquel prólogo hizo honor a su nombre». La mujer no volvió a escribir”. Se establece un juego entre escritores: a los consagrados se les imita e incluso se les plagia. En el relato hay un narrador en primera persona que nos cuenta una historia ajena a él como si no tuviese opinión propia sobre lo que nos cuenta. Finalmente están los que se quedan en la intención de ser escritores: puede ser por timidez, por incompetencia, por falta de aptitudes... gente que jamás llegará a publicar.

Lagmanovich tiene textos muy cortos que protagoniza un escritor provinciano (“Editor” y “Escritor provinciano”). En el primero, con el apelativo escritor provinciano se refiere a escritores mediocres que ganan poco dinero y publican libros de poca tirada, con lo cual tienen que encargarse de todo. El segundo podríamos interpretarlo como la importancia de la calidad literaria frente a la cantidad de esos escritores de provincias con pocos ejemplares publicados.

Lagmanovich escribe también otros textos de tinte más reflexivo que narrativo como “Escritura”, en el que nos dice que la escritura es una forma de descubrimiento y quizá también de conquista: tiene algo de aventura ya que implica adentrarse en nuevos territorios y, por ello, se necesita el papel: para poder constatar qué se ha descubierto, el camino recorrido. Ya no se trata solamente de transmitir a los demás, sino sobre todo y en primer lugar, de que el autor se descubra a sí mismo.

“La palabra” nos dice que palabras hay muchas, pero del hecho de que se elija la adecuada puede depender que el texto sea un fracaso o una obra de arte, al igual que en la pintura la elección de colores marca el cuadro. Las palabras tienen matices, dan

sonoridad al texto y son más o menos oportunas, todo eso no solo determina la calidad, sino que constituye el material con el que trabaja el escritor.

También se burla del engreimiento de algunos autores en “Vanidad de escritor”, donde nos describe a un escritor enojado porque no ha sido incluido en la lista de grandes plagiarios del siglo. En realidad, podríamos decir que todos los escritores son vanidosos. Sin vanidad no se puede tener la osadía de publicar, da igual el género del que hablemos. Además, todos los escritores han plagiado en mayor o menor medida, sobre todo en sus comienzos. Todos los escritores plagian y son vanidosos.

En un texto fantástico de Eduardo Berti titulado “Este libro no existe” un hombre se convierte en escritor tras haber soñado que escribía un libro melodramático. Era tan malo que siente la necesidad de resarcirse en la vida real. Quizá Berti plantea alternativas de sueño y vigilia que van complicando la trama en exceso para justificar el inicio de la escritura, el proceso de sentarse a escribir. En el fondo quiere comunicarnos que el texto surge de lo que los clásicos llaman inspiración, pero, en todo caso, plantea que las ideas que el escritor plasma vienen de algo muy profundo, de un estado del que el escritor ni siquiera es consciente del todo.

Orlando Van Bredam identifica las tertulias literarias con una secta en la que sacrifican metafóricamente a los poetas que triunfan en su texto “Secta literaria”. Sin embargo, sus sacrificios no tienen éxito porque, a pesar de que los escritores hunden sus cuchillos en los poemas ajenos, los autores de esos poemas les sonríen desde los suplementos literarios. Identifica a los poetas con una secta porque son un grupo reducido de personas que comparten fuentes, lecturas, sitios de reunión... Por otra parte, si hay algo que caracteriza a los escritores en general y a los poetas en particular es, como acabamos de decir, que son vanidosos y que, como lo que buscan siempre es el aplauso del público y el reconocimiento literario, son envidiosos entre ellos. Y como

saben de qué está hecho un poema mejor que nadie, también saben desnudar los versos y deshacer un poema, a eso se refiere cuando habla de sacrificar a algún poeta. Utilizan cuchilladas literarias que no significan el fin del poeta sacrificado, eso va con el oficio y por eso se sigue publicando.

Eugenio Mandrini en “No todo es desierto en el desierto” lleva a la literalidad la idea de que los poetas son capaces de inventar nuevos mundos con la historia del poeta que se convierte en espejismo. La poesía en realidad es espejismo, se hace a base de irrealidad, por lo tanto, aunque se hable de ello, las palabras son solo palabras: en el poema no hay hambre, frío o dolor de verdad, son solo palabras. Se trata de imágenes, y eso determina que la muerte no pueda alcanzar al poema porque no puede alcanzar algo que no existe. De ahí que el poeta pueda morir, pero jamás el poema. El espacio elegido por Mandrini es también un acierto porque un poeta en el desierto no obtiene el reconocimiento de los otros poetas, ni siquiera lectores.

Raúl Brasca en un diálogo entre dos personajes titulado “Artes y oficios” resalta la capacidad de mentir de los escritores y los compara con los estafadores. No sabemos si se trata de una charla entre una pareja o quizá entre amigas, pero cada vez que uno elogia un oficio el otro le pregunta si se ha acostado con el hombre en cuestión. Hace referencia a que todo escritor tiene algo de charlatán, que es alguien que te embauca con lo que dice, que te engaña con palabras, que te convence para ir a la cama, para venderte algo, que te estafa y por eso la literatura tiene bastante de mentira, de charlatanería. El secreto quizás es que no se note que es literatura: que no se dice nada y que además se trata de mentiras. El escritor ha de saber engañar bien al lector, es decir, llevárselo a la cama.

Anderson Imbert presenta la paradoja del tinero cerrado en “El escritor y su tinero”, que constituye un mundo lleno de posibilidades para el escritor, pero si lo abre

y comienza a escribir tendrá que enfrentarse a la realidad en la que ya no tendrá genios con los que soñar. También puede interpretarse con la idea de que la tinta siempre es potencia y en un tintero están contenidas miles de posibles páginas, por lo tanto están los genios encerrados y el escritor es el que se atreve a buscar la gloria usando esa tinta sabiendo que la mayor parte de lo que escriba no servirá para conseguirla.

Borges en “Parábola del palacio” resalta la potencia divina del lenguaje, que mediante una palabra puede crear y destruir mundos y nos habla de un poeta que recita una breve composición que le conduce a la inmortalidad, pero también a la muerte por la ira del Emperador Amarillo que piensa que le arrebató el palacio con sus palabras. O quizá la historia fuese otra. En cualquier caso, los descendientes del poeta siguen buscando una palabra que contenga el universo. Borges se dedica a hacer un ejercicio estético con las palabras y las imágenes que utiliza paseando al poeta a través de un laberinto construido a base de lujo y belleza. Todo es bello a los ojos del poeta, pero también implacable. Un emperador que es el dueño de todo (también de la vida y la muerte) fulmina al poeta cuando este recita su verso inmortal. Es decir, la misma obra del poeta es la que termina con su biografía, la que le mata. Al fin y al cabo, como dice al final, todo es una ficción literaria y esta es una idea recurrente en Borges. Al final la persona desaparecerá fulminada por la última sílaba de su propia obra.

Patricia Calvelo en “Los poetas” contrapone la realidad pragmática de la señora de la limpieza con las aspiraciones fallidas de los poetas: “. La mujer que hace la limpieza siempre se queja. Ella no sabe que es el modo que tienen los poetas de disimular el fuego que les robaron los dioses”. Los poetas son personas y, por eso, viven y, si hay algo que les caracteriza, no es necesariamente la bohemia; eso es un tópico. No tienen porqué beber y fumar toda la noche; lo que sí les caracteriza sin duda es que hablan tanto en sentido literal como en el figurado: se valen del lenguaje para hablar de

todo lo que se puede hablar (mujeres, amigos, estrellas fugaces, poesía...). Son poetas porque hablan. Desgraciadamente, lo que dicen los poetas no está al alcance de todo el mundo. Su afán de trascender, su lenguaje especial, su intención, sus imágenes solo son comprendidas por unos pocos que incluso a veces no son poetas.

Anderson Imbert en su texto “La fama” personifica a la fama que le promete a un poeta que estará ahí cuando un periodista inicie un estudio sobre su obra, pero se refiere a una fama póstuma. Lo que persigue el escritor siempre es el reconocimiento: se escribe para conseguir la inmortalidad, para ser recordado. Y a eso consagra su vida. En muchos casos el poeta no llegará a ser reconocido en vida. La fama, ese personaje esquivo y caprichoso, solo se fija en alguien después de su muerte en este texto. Aunque no olvidemos que dicha fama constituye un antídoto contra la muerte. Está por encima del autor y es ajena a su voluntad; no importa lo que este haga, puede que la alcance o no.

“Los libros por venir” de Eduardo Berti cabría también en otro apartado de nuestra clasificación: en el de citas o alusiones literarias, puesto que acaba con una cita literal de Valéry, pero lo hemos incluido aquí porque trata de una poetisa. En cualquier caso, mediante un sueño, la amiga poetisa y el narrador llegan a la conclusión de que muchos libros tratan de lo mismo aunque sean muy diferentes. Al igual que una maqueta es solo la idea para construir un edificio o un boceto sirve para iniciar un cuadro, una idea argumental apenas sirve para intuir lo que será la obra final. Es más, hay ideas que servirían para infinidad de libros perfectamente diferenciables (unos amenos, otros aburridos, largos, cortos, buenos, malos...) cuyo resumen podría ser casi idéntico. Berti se refiere a que la escritura o el arte en general no se entiende sin los materiales, sin los colores, sin las palabras, sin los matices.

Berti en “Esqueleto” vuelve a utilizar la fórmula (aunque antes era “una amiga poetisa”): “un amigo escritor” para comenzar el microrrelato. Este amigo ha utilizado una estructura de lenguaje como base para sus doce cuentos que consiste en la utilización de conectores concretos en determinadas partes del relato a la que llaman “esqueleto” y que ha suscitado entusiasmos por parte de lectores y editor. Nos demuestra que una misma estructura del relato soporta infinidad de combinaciones. De hecho, las formas poéticas constriñen el lenguaje y hay que ajustar las palabras a una estructura formal. Sin embargo, nadie duda de la variedad de sonetos que pueden conseguirse, por ejemplo. Propone ejercicios de estilo que pueden ayudar a escribir, es una manera de vencer la hoja en blanco.

Juan Sabia nos presenta en “Últimas palabras” a un escritor que duda acerca de las últimas palabras que va a pronunciar su personaje antes de morir y se dedica a investigar empíricamente las palabras de los moribundos hasta que le llega su propia muerte. Pensemos que el autor siempre se identifica con sus personajes en mayor o menor medida y cuando un personaje crece demasiado parece que sobrepasa al autor y que no es capaz de terminar con él. Sin embargo, los personajes, al ser entes de ficción, siempre sobreviven a su autor. Los personajes resucitan siempre que un lector toma el libro.

Ana María Mopty en “Arte poética” nos retrata el oficio de escritor como una constante elección. Las historias siempre participan de otras historias, son fruto de alternativas desde que se conciben y surgen de las elecciones del autor de distintas palabras y opciones. Escribir, al igual que la vida, es elegir. En la vida elegimos acciones y en la escritura palabras. En eso consiste el oficio de escritor: en escoger palabras.

Ana María Shua, como no podía ser de otra forma, también nos proporciona unos cuantos ejemplos de microrrelatos sobre escritores.

En el primero, “El autor y el lector”, la argentina analiza la obsesión de ciertos autores con el lector, que aunque no quieran escriben para él y, sin embargo, deben decir que los verdaderos artistas piensan sólo en su obra. Juega desde un punto de vista platónico con la Idea de lector. El lector tiene el poder, actúa por capricho, conoce muchas las lenguas y todas las sensibilidades son suyas. Tiraniza, por lo tanto, al autor porque es el único camino a la gloria, es quien tiene la llave que abre la puerta de la fama. Ahora bien, como todo autor es vanidoso, prefiere aparentar que está por encima del reconocimiento, que le importa poco.

En “Poetas” juega con la ambigüedad, hace creer al lector que el personaje es un viajero o marinero pero, sin embargo, tanto el título como el final nos remiten a gente que se dedica a la literatura, concretamente los poetas. Los poetas son seres especiales, bichos raros. Son minoría y están condenados a las minorías. Por encima de los idiomas utilizan un lenguaje especial que parece al alcance de muy pocos, casi solo los otros poetas. Son esclavos del lenguaje y ese lenguaje les aleja de la inmensa mayoría de las personas, lo que les convierte en náufragos. Les aísla su forma de comunicarse.

“A mi manera” nos presenta un narrador que accede a firmar un cuento escrito en su estilo por otro escritor anterior a él (Conrado Nalé Roxlo). Pero, ¿cómo va a escribir en su estilo un escritor ya muerto? Trata sobre la erupción de un volcán y afirma que da igual quién firme el cuento porque de todas maneras todos van a morir quemados, es decir, va a ser plagiado también. Nos quiere decir que, en buena medida, todos los escritores plagian.

Otro problema al que se enfrentan los escritores es la disyuntiva acerca de contar a los demás lo que están escribiendo o no hacerlo. Shua opta por la segunda opción en

“Nunca contarlos antes”. Parece poco prudente contar la idea de un relato cuando estás con otros escritores. Al fin y al cabo, una idea es la imagen que utiliza: humo y el humo solo dura un instante. Que el texto llegue a realizarse depende de circunstancias que parecen ajenas al escritor, no solo de su esfuerzo. Shua dice que los dioses rechazan las ofrendas no puras: el autor tiene la intuición de que hay algo ajeno a él que propicia o no la obra.

Denevi, por su parte, condensa en dos frases la problemática que se crea entre la escritura y la publicación. El crítico más honesto que realmente conoce en profundidad una obra y todo lo que ella tiene de impostura es el propio autor porque ante él mismo no puede disimular. Conoce todo lo que no ha sido capaz de llevar al papel y, al contrario, todo lo que es prescindible.

Lo sé —decía el escritor honrado—. He escrito la mitad de lo que quería escribir y publicado el doble de lo que debí publicar⁴⁰⁸.

Bioy Casares tiene también textos muy breves sobre este tema. El primero, “Gran final”, es más narrativo y nos hace caer en la cuenta de que la literatura en el fondo consiste en un afán de perdurabilidad al igual que la sexualidad: un viejo literato pide un favor sexual a una joven para recordar ese momento antes de morir. Aunque el personaje es viejo, al ser un escritor, la palabra le permite sentir la lujuria, disfrutar de la muchacha hasta el momento en que muera.

El segundo, “Escribir” se caracteriza por su matiz aforístico y por resaltar el carácter dialéctico de la escritura. Cada frase ha de ser construida y cada idea expresada; cada línea del texto exige un trabajo, cada párrafo requiere una toma de decisiones y todo ello son problemas que hay que resolver. Por lo tanto, una obra siempre es un conjunto de problemas resueltos con mayor o menor fortuna.

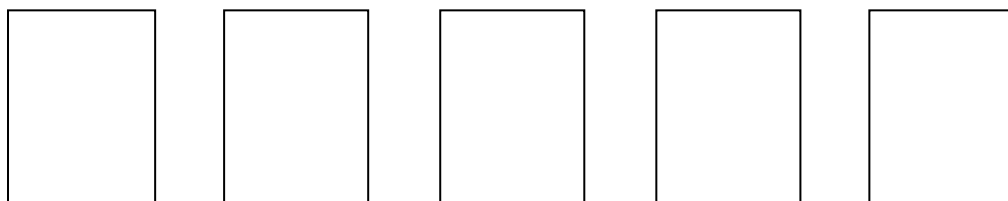
⁴⁰⁸ LAGMANOVICH, David: *El microrrelato. Teoría e historia*, p. 61.

Fabián Vique en “El prosista irreprochable” nos hace reflexionar sobre la inexistencia del escritor perfecto; en todo caso, sería el que no escribiera. Todos los demás cometen errores o excesos de algún tipo. En cualquier caso, la búsqueda de la perfección puede suponer a la hora de atreverse a llevar a cabo nuestros sueños una barrera infranqueable.

Juan Romagnoli nos cuenta en “Personajes rebeldes” el unamuniano conflicto de un escritor con los personajes que no le hacen caso para acabar con un toque de humor: los personajes eliminados planean hacer un sindicato. En el escritor en el fondo siempre hay algo de esquizofrenia porque en mayor o menor medida está viviendo mundos distintos: es una persona de carne y hueso que crea otros universos que para los demás pueden ser más reales que el suyo. De ahí la rebeldía del escritor ante determinados personajes que se le van de las manos.

María Elena Lorenzín juega con la polisemia de la palabra “género” (literario y masculino/femenino) en “Preocupaciones genéricas”. En un texto que parece absurdo el joven escritor se preocupa cuando se siente gata (¿quizá una alusión a una posible homosexualidad?), pero no cuando sus personajes se escapan del microrrelato o que estén en el mismo orden en sus sueños. No le preocupa su peripecia vital, sino su obra, está volcado en ella.

La misma autora llega al máximo minimalismo con “Pesadilla de escritor”. Consigue escribir un microrrelato sin palabras, que tan sólo están concentradas en el título. El resto hace al lector visualizar claramente lo que siente el escritor ante la hoja en blanco. No se trata solamente de comenzar un relato, sino de llegar hasta el fin, por eso Lorenzín pone cinco páginas en blanco. Cualquier parte de la narración puede convertirse en un obstáculo insalvable.

PESADILLA DE ESCRITOR⁴⁰⁹

2.3.2 Apelación al lector

En numerosas ocasiones el autor de microrrelatos interrumpe el discurso literario para dirigirse al lector de forma directa rompiendo de esa manera el pacto de ficcionalidad. Se consigue que el lector tome conciencia de su acto de lectura y, de paso, que lleve a cabo una reflexión metaliteraria.

Aunque En *Museo de la Novela de la Eterna* Macedonio Fernández se dirige constantemente al lector y hemos citado varios de sus textos en el punto de este trabajo dedicado a ese tema, resulta interesante revisar uno de sus fragmentos que podrían ser considerados microrrelatos sin ningún problema para ilustrar la facilidad con la que los escritores se dirigen a sus lectores de forma directa y el efecto de cercanía y de implicación que se consigue. Se titula “Imprecación para el lector seguido” y en él Macedonio se queja de haber encontrado el único lector seguido para su novela que en realidad demanda otro tipo de lector por su carácter misceláneo.

Bioy Casares en estos dos fragmentos bajo el título de “La vida, para los jóvenes”, cercanos al aforismo, se dirige directamente al lector utilizando un inciso marcado por las rayas y le hace una pregunta: “¿No hubo acaso un momento de mi vida –y de la tuya lector– en que todo era posible?”. El tiempo verbal de la juventud es el futuro: todo está por hacer, todo está por mostrar y por conseguir. Piensa que la vida está por gastar.

⁴⁰⁹ VV AA: *Microrrelatos en el mundo hispanohablante*, p. 63.

Anderson Imbert en “Cónyuges” nos cuenta una historia de intriga acerca de una pareja de ancianos que se parecen muchos y a los que nunca puede verse juntos hasta que en el último párrafo se anticipa a lo que calcula que estará pensando el lector y se le habla directamente: “Ya sé. No me lo digan. Yo también he leído cuentos así: una sepultura secreta en el jardín de atrás... ¿no?”.

“Fútbol y microficción” de Juan Romagnoli es uno de esos textos que podría ser clasificado en diferentes puntos de nuestra taxonomía (architextualidad, metamicrorrelato...), pero hemos optado por incluirlo dentro de la apelación al lector debido a que acaba pidiéndole a éste que coja el balón (siguiendo la metáfora que identifica el fútbol con la microficción) y escriba: “A ver usted, agarre la pelota y escriba algo...”. La literatura es un juego, tiene unas normas (ortografía, métrica, etc.), tiene un campo en el que se juega (el lenguaje escrito, sobre todo) y, al igual que en un deporte, la lucha no es una lucha auténtica, lo que sucede en la literatura no es real, sino figurado. Los distintos géneros, en definitiva, no dejan de ser partes de ese juego colectivo. Son instantes del juego o formas de jugarlo. Para redondear la imagen, el autor nos pasa la pelota, es decir, nos cede la palabra: nos invita a jugar al fútbol. Insta al público a bajar al terreno de juego.

Ana María Shua escribe unas apelaciones al lector fulminantes. En “La más absoluta certeza” lo hace consciente de su acto de lectura en ese mismo instante. Su texto tiene tanto eco como lectores tenga ese microrrelato, consigue un desasosiego en el lector. Por otro lado, en “Avances de la cirugía moderna” le dice a su lector que no sabe lo que fue antes eso que ahora tiene en las manos bajo la forma de un libro. De una forma metafórica, le arroja un cubo de agua fría para que despierte de la ilusión de la lectura y sea consciente de su acto. Pensemos que está superada la idea tradicional de

que un libro tiene que ser un conjunto de hojas de papel: ya los libros no se escriben con plumas de ganso. Ni siquiera los géneros literarios son lo que eran.

En “El orden de las personas” Shua juega con la deixis de los pronombres personales y le recuerda al lector que él es siempre la segunda persona puesto que la primera sólo puede ser el escritor: “no sos más que la segunda persona porque para que lo vayas sabiendo, la primera soy solamente yo”. El autor es el demiurgo, el que tiene poder de vida y muerte sobre sus personajes, el que articula las situaciones. Cuando el escritor escribe en primera persona parece el protagonista, como si fuera autobiográfico y en tercera cuenta hechos ajenos a él.

La autora argentina cuestiona en “Las recetas de Apollinaire” la inteligencia de lo que llama “el avisado lector” que no hace caso de determinadas recetas que supuestamente le proponía Apollinaire en uno de sus libros porque se cree irónico e inteligente y lo que le sugiere el escritor francés suena absurdo, pero Shua nos deja con la duda: ¿y si tenía sentido? Pensamos que la comunicación entre el lector y el escritor es algo exitoso y aquí nos resalta que no siempre sucede así. De hecho, los lectores no entienden lo mismo ante un mensaje idéntico. En realidad, eso forma parte de la riqueza de los textos: que tengan distintas lecturas e interpretaciones.

Con un paratexto que resume perfectamente el objetivo de este microrrelato (“La ardilla verosímil”, Ana María Shua afirma sorprenderse de que su lector crea que una ardilla puede comprender conversaciones acerca de la Bolsa colocando, de esa manera, en guardia ante cualquier cosa que le cuente el narrador y reivindicando un “lector desconfiado”. El oficio del escritor consiste en hacer que lo que cuenta parezca creíble aunque se trate de una ardilla que hable y que entienda de economía.

En “El Dios Viejo del Fuego” Shua nos va dando pequeñas pistas para que anticipemos lo que debería de ocurrir. Se ha construido una iglesia con las piedras de un

antiguo templo destinado al Dios del Fuego, la iglesia está llena y las puertas cerradas. El Dios del Fuego enciende un cigarro y, cuando el lector espera que incendie la iglesia, el texto da un giro inesperado: “No va a molestarse en incendiar la iglesia sólo para darle el gusto al lector” rompiendo así todas las expectativas creadas. En cierto modo, convierte al lector en escritor. Considera que la historia tiene un desarrollo previsible y consigue la complicidad del lector con ese guiño: recordándole que él ha anticipado un final para la historia.

“Houdini, el escapista” resalta el contraste entre las proezas de Houdini, capaz de escapar de cualquier lugar por difícil que eso pareciera y, sin embargo, el narrador de Shua lo atrapa en un libro para nosotros, los lectores. El texto puede congelar el instante, tiene esa capacidad de hacer perdurar todo lo que contiene. Dentro del libro el instante se recrea eternamente cada vez que un lector se enfrente a ello y, en ese sentido, nadie puede salir de esa jaula construida entre escritor y lector.

En “El circo fantasma” Shua nos habla de un circo muy poco convencional en el que el público es transparente con una excepción: usted, es decir, el lector. Puede que se refiera a todos aquellos proyectos que se quedan en la idea y no llegan a cuajar: es un circo al que le falta lo que le caracteriza como circo: animales, público... El libro puede ser lo mismo: un libro sin personajes, sin acción, sin público, se queda sin nada. A no ser que quien lee el texto en ese mismo momento, intervenga: si hay lector y escritor ya hay una obra; en ese caso, habría comunicación.

Este último ejemplo de Shua titulado “La hazaña de Philippe Petit” compara la hazaña de un funambulista con la de unos extraterrestres que llegan caminando a la tierra y que suscitan un gran aplauso que nosotros, lectores y terrícolas, llamaríamos maremoto. Se refiere a que el hombre siempre ha intentado vencer a la naturaleza. En el caso del funambulista, está sorteando la ley de la gravedad, pero el escritor tiene mucha

más capacidad: puede vencer a la naturaleza y además crear mundos imaginarios, visitar otros planetas, inventar seres o provocar las demostraciones naturales más brutales como un tsunami. Es decir, el esfuerzo del funambulista parece algo pequeño y arriesgado comparado con el enorme poder de la imaginación, que es mucho menos peligrosa.

Fabián Vique en el siguiente texto hace consciente al lector de su acto de lectura en el momento en que tiene entre manos su microrrelato y también de la universalidad de la muerte con su increpación final, que nos deja con cierta inquietud: “¿A que no sabe quién muere cuando termina esta línea?”. Juega con el carácter inmortal de algunos artistas y obras. Si hay que pensar en personajes clave del siglo XX, los Beatles estarían entre ellos. La antítesis, el ejemplo perfecto de lo perecedero e imagen magnífica de la trivialidad, es el pollo que se está asando. Utiliza una técnica de contrastes y, una vez que ha captado nuestra atención, se contrapone al lector y convierte esa comunicación en una contraposición entre la vida y la muerte. Lo que es indudable es que llegará un momento en que el escritor habrá muerto y habrá un lector –por definición un ser vivo– que en el acto de leer concederá al menos un ápice de inmortalidad a ese escritor.

LAS MUERTES COTIDIANAS

Estoy solo en casa, escuchando a Los Beatles y asando un pollo. Lennon murió asesinado y George de cáncer. Paul y Ringo no pueblan ningún cementerio todavía pero ya les va a tocar y, a los efectos de este instante, no están menos difuntos que sus compañeros. Y el pollo que estoy asando, hay que decirlo, también tuvo una muerte desgraciada.

Yo, entonces, sería el único vivo en esta historia, pero eso es relativo. En cierta forma yo también estoy muerto, porque ahora estamos en el instante de la lectura y el único afortunado viviente en este momento vendría a ser usted, que lee esta página.

Pero no se entusiasme tanto, mi amigo. ¿A que no sabe quién muere cuando termina esta línea?⁴¹⁰

⁴¹⁰ ENCINAR, Ángeles y VALCÁRCEL, Carmen: *Más por menos. Antología de microrrelatos hispánicos actuales*, p. 327.

2.3.3 Architextual

Hemos incluido en este apartado los textos en los que en su título o en el cuerpo del microrrelato hay una preocupación genérica. Se intenta clasificarlos dentro de los géneros canónicos (narrativo, lírico, dramático) o estos mismos se ponen en cuestión así como los distintos subgéneros.

Por ejemplo, Bioy Casares en su *Diccionario del argentino exquisito* recoge la entrada “De novela” que remite al lector a leer también la de “De película”. A pesar de que no es de naturaleza narrativa al uso, podemos encontrar la referencia a un género literario así como un texto que identifica las novelas con algo extraordinario. En una suerte de diccionario de uso del castellano relaciona la novela con aquello que sale de lo cotidiano. De hecho, se utiliza el adjetivo novelesco para hablar de algo inusual. Después nos cita un párrafo en el que aparecería en este sentido e iguala la novela con la acción, con la aventura. Pensemos que la novela de aventuras es un tipo de novela casi por antonomasia, nadie pone en cuestión su pertenencia al género. Nos remite al final a la entrada “de película”, expresión que se usa también para referirse a hechos fuera de lo normal. Sin explicitarla, nos sugiere la comparación entre novela y película, quizás esta última pueda considerarse como una novela en imágenes.

Anderson Imbert en “Epistolografía en dieciocho cuentos” nos ofrece dieciocho versiones de la relación epistolar entre un hombre y una mujer resueltas por diferentes escritores británicos y al final nos da la suya propia: en realidad se trataba del matrimonio francés Colette y Willy, que estuvieron unidos por la escritura (de hecho, ella escribía y él firmaba sus obras en la serie *Claudine*). En dicha epistolografía reflexiona sobre la importancia del autor en el texto. Lo que Anderson Imbert plantea es algo semejante a lo que se hace en música: dieciocho variaciones sobre un mismo tema. Dado que el argumento es el mismo, lo que obviamente diferencia los resultados es la

personalidad del autor. La creación literaria, por lo tanto, se basaría en la percepción que de la realidad el autor tiene.

Continúa Anderson Imbert con otro título architextual (“El próximo cuento”) en el que una mujer se separa de su marido por miedo a que la mate en sus ansias por experimentar en la vida real para luego poder plasmarlo en su literatura. Nos habla del material a partir del cual se forjan las narraciones y hace que sea literal que suele serlo en parte: los escritores buscan experiencias para plasmarlas en su literatura. La biografía del escritor constituye la materia prima base de la que se sirven a la hora de relatar. También nos da qué pensar acerca del desenlace de la obra, que siempre implica una muerte y esa muerte (final de la obra) puede afectar a varios de los personajes y, en este caso, el lúcido personaje femenino elige el divorcio que supone una muerte parcial.

En “Novela al revés” uno de los personajes anticipa entusiasmado lo que va a ocurrir (un sonámbulo apuñalará a alguien a la vista de todos) y acierta: el apuñalado será él mismo. Los hechos se desarrollan en una secuencia temporal contraria a la que suele caracterizar a las novelas policiacas, por eso la llama novela al revés. Además, el texto acaba con el asesinato, no comienza con él como suelen hacerlo las novelas de este tipo. Por otro lado, el personaje más lúcido es el narrador: se da cuenta de que alguien va a ser asesinado e intenta detener al sonámbulo. Su amigo, en cambio, se entusiasma con la teoría de estar viendo “la luna por el otro lado” y acaba apuñalado.

Identificando el cisne con la poesía por medio de la metáfora, Anderson Imbert nos cuenta que dicho animal se aísla del mundo porque no puede soportar tanto dolor en “La poesía, un cisne”. Además, cita a dos autores que han escrito sobre el cisne: Ovidio, que lo hace sobre el personaje mitológico Cygnus y el Rubén Darío de *Cantos de vida y esperanza* que elige al cisne como imagen en varios de sus poemas debido a su belleza y elegancia. Hace referencia a que el mundo de la poesía siempre se aleja de la realidad

y a veces la trasciende. Esa huida de la realidad está determinada porque esta resulta cruel y desagradable con frecuencia. Además, la poesía busca la belleza, la elegancia, por eso dice que tiene algo de aristocrática: siempre ha sido asunto de minorías y exige una preparación cultural. No olvidemos que implica el cultivo de una sensibilidad que nos aleja de todo lo desagradable del mundo, que se intenta tapar con la belleza; por eso la imagen del cisne es perfecta, sobre todo si atendemos a su origen mitológico. La poesía implica un doble alejamiento: aleja tanto de la realidad como de la mayoría, de la masa.

Raúl Brasca utiliza en “Anisotropía” un término propio de la física para explicarnos cómo la decisión de narrar de forma cronológica o por medio de analepsis transforma la trama de tal forma que el personaje decide al final olvidar la idea de escribir memorias para optar por la novela. Este texto de tintes reflexivos consigue captar la atención del lector y tiene un aire de sinceridad. El personaje reflexiona sobre el tiempo aparentemente, pero en realidad piensa sobre el papel del narrador y plantea que su papel es tan importante que ni él mismo a veces es consciente de cómo su lenguaje, la forma de presentar los hechos, etc. Varían sustancialmente el resultado final. Unas memorias son un intento de escribir la historia personal, pero no existe la historia objetiva porque solamente con seleccionar unos hechos y dejar atrás otros ya hay una intervención subjetiva.

Este texto aforístico de Macedonio Fernández reflexiona sobre las diferencias entre la prosa y el verso. A los dos los considera nobles, pero resalta el ritmo del verso al hablar del tambor. La prosa es calificada de noble por la sinceridad, pero la poesía ha de basarse en la musicalidad: los temas pueden ser los mismos que en prosa, pero con una atención a la forma marcada por la búsqueda de dicha musicalidad.

La prosa, el decir noble, y el verso o sea la prosa con tambor⁴¹¹.

Ana María Shua asume en “La mujer que vuela” la modestia del microrrelato, al que se refiere en esta ocasión como minicuento y hace una alusión a los personajes que vuelan en un género que lanzó la literatura latinoamericana al ámbito internacional: el realismo mágico. Para ser más concretos, incluso podríamos inferir un pasaje famoso de la obra cumbre de García Márquez, *Cien años de soledad*, en el que Remedios la Bella se aleja volando. Establece la diferencia entre novela y microrrelato: este último distorsiona la realidad a través de una serie de trucos de oficio, juega con el lector como hace un mago; lo engaña y le hace ver que las cosas son como él cree que ve mientras que en una novela es distinto. Debido a su extensión, puede crear microcosmos, realidades distintas más elaboradas. El microrrelato es un pequeño guiño; la novela, en cambio, tiene posibilidades más extensas en el tiempo y el espacio. Si encontramos una mujer que vuela, resultaría interesante que nos explique la causa de su don, por dónde ha volado, cómo ha sido su vida, etc. Y todo eso, que podría hacerse muy bien en una novela, resultaría extenso para un microrrelato.

En “Guion cinematográfico” Shua va cambiando los personajes y la trama en función de los gustos de un público divino: el Conjunto de Olímpicos Espectadores, en alusión al Olimpo de los dioses griegos, que contemplan la historia “que encierra todas las historias”. Es un canto a la libertad de los escritores –en este caso guionistas- que son los artistas más libres. Los escultores están limitados por los materiales que usan, lo mismo que sucede a los pintores que cuentan con dos dimensiones, los arquitectos tienen que enfrentarse a la ley de la gravedad y a otros muchos impedimentos. El escritor en realidad cuando hace ficción puede inventar cualquier cosa que se le ocurra. Incluso puede cambiar el relato y hasta que no llegue al último punto puede continuar

⁴¹¹ FERNÁNDEZ, Macedonio: *Cuadernos de todo y nada*, p. 40.

variando. Esa mayor libertad conlleva una carga, ya que ante tantas posibilidades puede resultar complicado elegir.

Shua en “El respeto por los géneros” nos ofrece una reflexión acerca de las convenciones de los subgéneros narrativos en este microrrelato en el que el personaje se desespera por encontrar su género ya que si no puede quedar inédito. A partir de una situación plantea distintas alternativas según el enfoque que se elija. El peor castigo para un escritor es permanecer inédito, el silencio: que la obra quede en el vacío. Resulta más doloroso que una crítica negativa. Lo importante para que la obra sea publicada es el editor: la literatura es un negocio y hay que adecuarse a ciertos parámetros. El texto no debe ser demasiado raro; resulta conveniente que sea clasificable dentro de algún género.

A pesar de que el título ya nos despierta ciertas expectativas relacionadas con hacer el bien y ser buenas personas, “Cuento de Navidad” trata sobre un personaje que podría ser Jesús en la actualidad: un solitario *hippy* de cincuenta y tantos que se esconde el día de Nochebuena porque en lugar de crucificarlo sabe que los muchachos del barrio van a intentar celebrar su cumpleaños. La autora explota la ambigüedad para que sea el lector el que elija la acción que le parezca más acertada: se trata de un viejo o de Jesucristo en la actualidad, a gusto del consumidor. Para jugar con esa ambigüedad utiliza el aspecto (el cristo siriaco, el modelo oriental), la fecha de cumpleaños, habla en arameo... En el fondo, nos quiere transmitir la idea de que es difícil permanecer como alguien admirable si vives mucho tiempo; resulta mucho más sencillo parecer un héroe al morir joven.

También encontramos reflexión architextual en “El cuento de los tres deseos” en el que Shua pone al descubierto el esquema que siguen este tipo de cuentos como por ejemplo “La pata de mono” de W. W. Jacobs, incluido en la *Antología de la literatura*

fantástica de Borges, Bioy y Ocampo (págs. 170-178). El primer deseo suele desperdiciarse, el segundo empeora la situación y con el tercero se vuelve a la situación originaria. La ficción por definición no puede comprobarse, aparte del hecho de que siempre es mentira. El arte del escritor se demuestra haciendo creíbles las mentiras y los lectores se dejan embaucar por ellas. El relato es aparente magia: siempre te devuelve al mismo sitio porque el lector sigue en la misma situación. Durante la lectura se separa de la realidad y ha creído que otras cosas eran posibles.

En “Antiguo cuento japonés” Shua rompe las expectativas del lector en el último párrafo como suele hacer frecuentemente. Sigue las reglas genéricas de lo que podría ser un cuento oriental en que los animales se metamorfosean en otros animales hasta que, al final, sorprendentemente, el zorro se transforma en antiguo cuento japonés. En este microrrelato en realidad se habla de que en la narración todo es mentira. El autor no es japonés, el relato no tiene porqué ser ni japonés ni antiguo y termina hablándonos de una cola que no existe, que es solamente una imagen. En esta fábula dos personajes rivalizan teniendo en común su carácter mendaz; eso es lo que les vuelve interesantes y con ello intentan vencer a su adversario: la fabulación. Al igual que el escritor inventa mundos, el zorro y el tejón crean falsas realidades.

A pesar de haberlo incluido aquí, “Historia para ser creída” también podría estar en el apartado dedicado a los escritores como personajes porque Shua utiliza dos personajes que existieron para dar verosimilitud a su historia de fantasmas, aunque lo más verosímil es que el segundo narrador dudase de si había frutas o no en la canasta fantasma. Cuando leemos una novela, de entrada deberíamos ser conscientes de que todo es falso. No obstante, el novelista ha de conseguir algo que se puede denominar verosimilitud: cierta credibilidad ante el lector. En este microrrelato se habla sobre ello.

Un detalle anecdótico fácilmente constatable hace que algo inverosímil pase inadvertido y resulte más creíble: la fruta de la canasta convertida en fantasma, por ejemplo.

Lagmanovich en “La novela” nos habla de las relaciones cine-literatura en un texto que podría hacer referencia a la novela *A sangre fría* de Truman Capote que narra la masacre de una familia en Kansas, aunque de esta novela sólo se hizo una versión cinematográfica en 1967. En cualquier caso, el autor argentino exagera la escalada de los hechos y a cada nueva película le atribuye un mayor horror. Si la realidad fuera suficiente, no tendría que existir la ficción. Si la novela fuera suficiente, no tendría que existir el cine. Si alguien escribiera o filmara la obra definitiva, nadie volvería a abordar ese mismo tema. Lo que plantea Lagmanovich es que a partir de la realidad (ya sobradamente dura) surge una ficción, la novela, que distorsiona y exagera. A esa novela se le pasa por una lente y se convierte en una película que exagera aún más el asunto original y esto sucede incluso dos veces más en el cine (aplicándose a la realidad otros dos aumentos). En definitiva, conseguir el interés del público condiciona todo el proceso creativo.

Lagmanovich en “Servimos micros”, al igual que en el microrrelato “Faltaba la sal”, utiliza la metáfora gastronómica para tratar el tema de los micros, sobre los que sugiere que no son fáciles de apreciar por los lectores, que su gusto es adquirido. De alguna manera, relaciona los microrrelatos con los platos que se sirven en la cocina creativa: pensados, muy elaborados y, sobre todo, pequeños. Considera los microrrelatos como exquisiteces. Siguiendo con la metáfora, se trata de pequeños bocados (lo cual ya nos hace pensar en manjares) que están a la altura de los paladares más refinados. El acompañamiento, las salsas, etc. Solo insisten en la idea de que da igual con qué lo comas. Su equivalente gastronómico sería el marisco: una comida no habitual y de alto precio.

Un ejemplo de architextualidad claro es este microrrelato paradójico de Isidoro Blaisten titulado “Cuento imposible” que resalta la importancia del conflicto en la literatura: si el personaje es feliz no puede haber cuento. Este texto es el ejemplo perfecto de la necesidad del título para comprender el microrrelato. La clave de este brevísimo texto es el adjetivo imposible. Con muy pocas palabras nos dice mucho: la felicidad es imposible. Añade otras tres palabras: que es un cuento –insiste en la idea de la imposibilidad- y el verbo ser en primera persona de presente de indicativo, lo que nos lleva a pensar en un narrador profundamente pesimista y el adverbio de cantidad (tan) que hace énfasis en lo expuesto.

Berti inventa una novela que adelanta los apellidos de grandes escritores en lengua inglesa y algunas de sus particularidades en “Una novela premonitoria”. Consigue un efecto humorístico al mezclar nombres y apellidos de grandes escritores ingleses como William Dickens, Charles Joyce o Mary Austen y los identifica con libros que efectivamente escribieron; por ejemplo: “el joven Meter Greene viaja a todas partes con su tía” lo que nos lleva a pensar en Graham Greene y su novela *Travels with my aunt*. Habla de una forma irónica de que lo interesante no es la biografía de los autores, sino su obra. Inventa una antología de autores en lengua inglesa novelada y profética, es decir, absolutamente falsa. Entre otras cosas, a cada uno de los novelistas citados solo se le conoce por su apellido; los nombres propios son inventados. Importa más la obra que han legado –su apellido- que su intimidad –el nombre-.

Julio Cortázar en su volumen misceláneo *Último round* en un texto de título “Estado de las baterías” reflexiona sobre la literatura fantástica y basa dicha reflexión en lo que cree que puede estar pensando el lector al leer la página 220 de su novela 62, *modelo para armar*. Se refuerza esta idea metaliteraria (literatura que trata de la literatura) con una comparación intertextual: acaba diciendo que el coche de su

personaje no se parece en nada a la carroza de Cenicienta. Cortázar sabe que el novelista tiene que cuidar los pequeños detalles cotidianos que menciona porque eso hace que los grandes embustes imaginarios parezcan reales. El novelista ha de ganarse la confianza del lector.; en gran medida, juega con los procesos mentales de dicho lector y debe ser capaz de vender su producto. Parece más increíble que una batería de un coche no se descargue que el hecho de que una calabaza se convierta en carroza.

2.3.4 Metamicrorelato

En este epígrafe recogemos microrelatos que sobrepasan los límites de la página. En ellos se cuestiona el mismo acto de escritura o se rompe el pacto de ficcionalidad entre narrador y lector. Se hace a este último consciente de los mecanismos que utilizan los escritores de modo y manera que su lectura suponga un paréntesis que le permita conocer estos mecanismos.

Consideramos metamicrorelato tanto los textos que utilizan la construcción en abismo (*mise en abyme* en francés), es decir, los microrelatos que tratan sobre sí mismos, como la metalepsis, técnica en la que se transgreden los niveles diegéticos.

Es lo mismo que hacía Cortázar con su celeberrimo “Continuidad de los parques”. El texto comienza con un hombre sentado en un sillón de terciopelo verde y de espaldas a la puerta leyendo una novela acerca de los encuentros furtivos de una pareja de amantes que se separa porque él va a cometer un asesinato.

Se nos detalla minuciosamente el recorrido que hace hasta que abre la puerta del salón y toma el puñal en la mano para acercarse al estudio. Entonces ve un respaldo de un sillón de terciopelo verde y la cabeza de un hombre leyendo una novela, lo que nos induce a pensar que el propio lector será asesinado.

Cortázar ofrece pistas para que el lector descifre la clave del microrrelato. Por ejemplo, que el personaje se sitúe de espaldas a la puerta para leer, “como si lo hubiera molestado como una irritante posibilidad de intrusiones”, nos sugiere que podría haber intrusos en algún momento de la narración.

Las pistas se constituyen en piezas que encajan a la perfección en el puzzle de la trama. El narrador toma el punto de vista del asesino y recorre la casa. Cuando entra en el salón donde se encuentra su víctima, vuelven a aparecer los ventanales, el estudio y el sofá de terciopelo verde que ya habían formado parte de la descripción en las primeras líneas del relato: la narración regresa al principio, y así se completa la metalepsis; el marco ontológico de la novela penetra trágicamente en el del lector y acaba con toda interpretación lógica posible. Por tanto, en esta metalepsis Cortázar yuxtapone el plano ficcional (la novela) y el plano referencial (el hombre que lee en su sillón), disolviendo así las fronteras ficcionales.

Cortázar convierte al lector en protagonista. La acción que desarrolla es la misma que llevamos nosotros a cabo y así consigue que nos impliquemos más en el relato. Nosotros somos también, al menos en parte, el protagonista de lo que estamos leyendo. Por eso, cuando en el inesperado desenlace aparece la amenaza de un cuchillo, podemos sentirnos amenazados por él porque también somos lectores.

Lagmanovich en “Escribir un cuento” utiliza la técnica de la puesta en abismo: las mismas palabras con las que comienza el microrrelato son las que usa el personaje para escribir su propio microrrelato dentro de éste creándose así una estructura circular. Esta repetición es resaltada por el uso de la letra cursiva en la repetición que hace al final: “*Encerrado en esta celda, considero la atroz disyuntiva a que se me ha sometido: escribir un cuento antes de la caída del sol o ser ejecutado*”. En este texto el cuento es el protagonista del microrrelato ya que, aunque tenemos un personaje condenado a

muerte, el asunto fundamental es escribir el cuento. Al igual que al autor figurado del cuento le va la vida en la prueba, la existencia del cuento depende de que éste sea escrito. Nos habla de la caída del sol: cada día empieza y termina con el sol, otro ciclo en el que se basa la vida; eso reitera el hecho de que el relato acabe y empiece con las mismas palabras. Lo único que puede vencer a la muerte, que tiene como imagen desde los egipcios el declive del sol, es el texto escrito: lo que sobrevive al autor.

Romagnoli también se vale de la puesta en abismo en “Al teclado”, solo que apretando la tecla “deshacer” el escritor es capaz de cambiar los hechos violentos (robo y asesinato) por una tranquila tarde escribiendo con lo cual el texto entra en el subgénero fantástico. El escritor tiene la potestad de actuar prácticamente como si fuera un dios: puede volver atrás y cambiar los hechos. Además, en este caso se trata de un escritor profesional capaz de modificar la trama, no como en el anterior en el que el condenado a muerte escribe como intento de supervivencia.

Anderson Imbert juega en “El dormido” con las diferentes posibilidades que ofrece un argumento como el de un hombre dormido y, al darnos las diferentes opciones, ya no hace falta escribir el cuento (aunque en realidad ya esté escrito al revisar todas las opciones que proporciona ese tema). De alguna manera, concede al lector la ventaja de observar la escritura desde la mente del escritor. En este caso el autor deja de ser tal porque no llega a escribir el texto. Ni siquiera sabemos cuál de las historias es la que hubiera escrito porque a partir de una frase se esbozan variaciones, tal y como hacía en “Epistolografía en dieciocho cuentos”. La duda es cuál de estas contiene la idea que iba a desarrollar el escritor o bien, esa cantidad de argumentos que enumera la muchacha, que apabullan al escritor y esto le conduce a desistir de la idea de comenzar un relato.

En “Pretermisión” Anderson Imbert nos cuenta otra versión del cuento de *La bella durmiente* que afirma que un personaje había leído en un libro suyo: *El grimorio* y además afirma que el relato nunca se escribió, lo cual es una falacia: lo acaba de escribir él mismo aunque sea para calificarlo como olvidable y burdo. Por eso se explica el título: la pretermisión consiste en afirmar que se omite o pasa por alto algo, cuando de hecho se aprovecha la ocasión para llamar la atención sobre ello y, en realidad, hace lo mismo en el microrrelato “El dormido”.

En “Pretermisión” el autor tiene un alter ego del que no conocemos nada más que su nombre y que se parece a él: un escritor de ficción que es como el narrador que nos cuenta un cuento de Perrault que nunca se escribió y que constituye prácticamente el negativo de la bella durmiente: convierte el momento álgido de este cuento infantil – el beso que resucita- en un beso a una muerta apestada y podrida que salva la vida al muchacho. El microrrelato es una especie de juego de espejos; el narrador se mira en quien le cuenta el cuento y el relato se mira en el cuento de Perrault.

Las decisiones del personaje que encuentra una novela olvidada en el tren cambian la trama de ésta en “Novela que cambia de género” de Anderson Imbert y deja de ser novela de detectives para convertirse en novela psicológica porque el protagonista no ha intervenido para evitar un asesinato. El texto en este caso, una novela de tapas amarillas, va convirtiéndose en ficción y metaficción a lo largo de los cuatro párrafos del microrrelato al igual que el lugar que se menciona –Villa María- sale desde la novela hasta el recorrido del protagonista del microrrelato para después regresar a la novela de las tapas amarillas, lo mismo que el hombre de los anteojos negros entra y sale de la novela. Es un relato dentro del relato que incluso tiene tiempo de cambiar (el detective desaparece) y pasa de ser policiaca a convertirse en novela psicológica. De alguna manera, la novela se resiste a no apoderarse del relato. El protagonista encuentra

una novela que va tomando cuerpo y que termina siendo algo distinto de lo que fue la idea originaria de esta.

En “El cuento es este” Anderson Imbert pone en marcha una *mise en abyme*: utiliza el fantasma de una mujer que se ha suicidado que va guiando a su marido a la hora de escribir un cuento que es el mismo que estamos leyendo. De hecho, a los lectores más avezados ya se lo ha advertido en el título con el pronombre “este” consiguiendo así rizar el rizo en una especie de “metametamicrorelato”. La protagonista y narradora es un fantasma que sabe más que el escritor (su marido viudo) y participa de dos mundos: el de los vivos y el de los muertos. Protagoniza igualmente el texto del escritor-personaje: la protagonista del microrelato lo es también de la elegía que después se convierte en prosa dentro del microrelato y tiene el poder de hacer que el escritor cambie de género hasta que acabe con uno ficcional: el cuento.

Raúl Brasca en “Bricolaje” nos enseña los entresijos de una historia digna de cualquier microrelato al uso, lo que él llama una “microficción estándar” y explora las diferentes posibilidades narrativas que ofrece la situación imaginada por él. El autor teoriza sobre el microrelato: interviene en él y lo utiliza para establecer fórmulas en las que se suelen basar buena parte de este tipo de textos.

Sin embargo, en “Microbiografía del narrador demiurgo” Brasca se inspira en la filosofía para hablarnos de un narrador al que compara con el demiurgo platónico que decide contar su vida en este texto para que no se le olviden las ideas que más le han interesado cuando sea viejo. De esa forma, la escritura del texto está justificada en el texto mismo al que Raúl brasca denomina “microbiografía”. El microrelato desde el título nos está advirtiéndole de su carácter biográfico, es decir, deja atrás la ficción para entrar en el terreno de lo real. Esa microbiografía tiene su clave en el título: se autodenomina narrador demiurgo. No se trata de una biografía que cuente lo que ha

vivido, sino lo que le ha influido. Es una biografía de ideas, no de acontecimientos. De este modo, en la infancia es la naturaleza, en la adolescencia Aristóteles, Newton y Stendhal. Y el sexo. Y en la juventud Platón y Laplace. En definitiva, la biografía de un hombre se resume en sus palabras en las ideas que ha amado y, sobre todo, en lo que haya escrito.

Berti en “La repetición” tiene en común con el texto anterior el carácter autobiográfico y se refiere también al hecho de que en la vida de un hombre hay unas pocas ideas que se adquieren en la adolescencia y en la juventud que constituyen constantes a lo largo de la vida. Cuando hablamos del escritor esas ideas son las que van a vertebrar toda su obra, de modo que gran parte de los autores son reconocibles en sus obsesiones, en las constantes que se van repitiendo. Sigue la estela del famoso microrrelato “Borges y yo”, cuenta la preocupación de su narrador por las inevitables repeticiones en su vida y acaba haciendo al lector consciente de su acto de lectura remitiéndole al mismo texto que está leyendo: “Este texto, por ejemplo, a veces pienso que volveré a escribirlo, otras veces creo que es la copia de otro”.

Ana María Shua utiliza frecuentemente estas técnicas en sus libros de microcuentos así que, como veremos, pueden encontrarse numerosos ejemplos de metamicrorrelatos de esta autora. En numerosas ocasiones elige una narradora en primera persona, lo que refuerza aún más la impresión en el lector de que es ella como escritora la que se dirige a él.

En “Las puertas” Shua nos sumerge en un mundo misterioso situado en un universo paralelo en el que no se ven las puertas que nos conducen a él, pero que nos hace cambiar nuestra perspectiva de las cosas. Hace una alusión al mito de la caverna de Platón y tiene en común con “Bricolaje” de Brasca las dos realidades separadas por un marco: en el de Brasca se trata de un espejo y Shua nos habla de un marco

semidestruido por una explosión. Lo que no queda claro es si se refiere al hecho de que atravesar las Puertas (con mayúsculas) implique entrar o salir de la caverna. Platón dice que los que salen quedan deslumbrados por la luz y no lograrán percibir el mundo de las Ideas. Además, la autora indica que, a pesar de la antigüedad de este mito, sigue en vigor y despierta nuestro interés (“Ni una sola partícula de polvo ha perdurado en el aire hermético de la caverna”) y, rompiendo la ficción creada por sus propias palabras, vuelca su metafórico cubo de autoconciencia sobre el lector que no se había sentido aludido hasta ese momento: “Tome sus precauciones antes de dar vuelta esta página”. Como siempre, Shua nos hace partícipes del relato, crea desasosiego con la oración final porque juega con la ambigüedad: ¿a qué lado del marco está el lector realmente?

Sin embargo, en su microrrelato titulado “En la mitad del mar” nos presenta a una narradora que se confiesa desnuda en la mitad del mar mientras lucha por articular palabras en el agua espesa usando su lengua de madera (remo) para intentar atrapar el hilo de la vida o el del relato. Es decir, nos presenta a la escritora perdida en busca de la palabra necesaria para que sus textos tengan sentido. El texto tiene un carácter onírico y surrealista: intenta hablar, salir del sueño, articular palabras, pero eso es imposible. Hasta que no se recupere la vigilia, toda vivencia carece de sentido desde el punto de vista de que no se puede escribir, por eso la lengua es de madera: no puede transmitirse “el hilo de la vida o el del relato”.

En “Pista falsa” nos habla de seguir un reguero manchas como si se refiriese a manchas de sangre, pero en el paréntesis nos aclara que se refiere a un texto literario porque las manchas son de tinta y no pueden llevarte más lejos que de la palabra “fin”. En tres líneas escasas Shua crea una trama con dos sustantivos (cadáver y asesino), marca un itinerario con otro sustantivo (pista) y nos devuelve a nuestra situación de lector recordando que esto solo es un microrrelato y dando por terminado el juego por

medio de la palabra “fin”. En definitiva, lo único físico, que existe, es la tinta. Todo lo demás está en nuestra imaginación estimulada por el escritor.

En “Robinson desafortunado” Shua utiliza la misma estrategia. Nos habla de Robinson como arquetipo del náufrago y diferentes pistas nos conducen hacia ese tipo de trama hasta que se refiere a términos literarios: novela, párrafos, metáfora... todo lo que le lleva a un naufragio literario. El escritor sin el público no tiene sentido. Para construir un relato necesita público, que aparece simbolizado en objetos que han sido creados por el hombre (navaja, pólvora, clavos...). Si Robinson está solo en medio de la naturaleza, ¿para quién escribe? El autor que no obtiene reconocimiento o la obra no leída son claros naufragios literarios, suponen el aislamiento.

Shua, en una muestra de su característico final anticlimático titulada “El mapa del tesoro”, pone en cuestión las expectativas del lector, ya que en la literatura tradicional los buenos son recompensados y los malos castigados. Sin embargo, en este caso, los códigos tradicionales se rompen. Nos habla de que en la literatura actual más que el estilo, lo que ha variado en gran medida son los códigos: antes los buenos eran recompensados mientras que los malos obtenían su merecido castigo. Un destino implacable hacía justicia. El mundo actual, mucho más cínico, se burla de los ingenuos o considera a los idealistas directamente tontos. Hasta el amor es radicalmente sustituido por el interés y ni siquiera la pareja sobrevive: acaban siendo tres. Muestra una mayor indulgencia hacia los estafadores y resulta despiadado con todo aquel que no se adapta al nivel de cinismo reinante.

Las relaciones entre autores y personajes son motivo de reflexión para Ana María Shua en esta breve muestra. Algunos autores que han tenido demasiado éxito con uno de sus personajes se quejan de que han sido fagocitados por él, por eso dice que solo una excesiva vanidad lo justifica (es decir, el escritor de éxito). Es semejante al

actor que obtiene tanta fama con un personaje que se le identifica con él y encuentra dificultades para conseguir trabajo haciendo de un personaje distinto. Son casos de personaje apoderándose de su autor o actor.

Son frecuentes –casi un tópico literario– las situaciones en que uno o más personajes enjuician a su autor acusándolo de homicidio, de insensibilidad, de mutilaciones físicas o espirituales. En cambio, solo una excesiva vanidad hace que ciertos autores se quejen de los vergonzosos extremos a los que han sido arrastrados por sus propios personajes⁴¹².

Shua crea un texto de apariencia fantástica en el que nos habla sobre los cazadores de nombres y sus costumbres para terminar con una *mise en abyme*: habla de un personaje que ha cambiado varias veces de nombre y que en realidad es la “furtiva escritora de esta historia”. Habla del proceso de escritura, que es laborioso y se fundamenta en las palabras, en saber combinarlas y elegir las entre las posibilidades que nos ofrece el idioma, adornarlo de una u otra manera y establecer trampas sutiles a partir de todos los recursos que ofrece la literatura. En ese sentido, el escritor es un bolígrafo (birome en Argentina), el artesano de la tinta: alguien que tiene la capacidad de escribir.

Los cazadores de nombres no son altos. Usan bolsas pequeñas que cuelgan, fingiéndose aros y a veces lóbulos, de sus orejas. En cada una de ellas caben hasta siete nombres propios y dos comunes. Los nombres disecados, clavados con alfileres, adornan las paredes de sus madrigueras: es inexacto que les sirvan para aderezar sus alimentos, cazan únicamente por placer, por vanidad. Suelen despojar de sus nombres a los objetos más frecuentados por los hombres para convertirlos en trampas. A veces, las trampas que atrapan un nombre logran huir con él antes de la llegada de los cazadores. He conocido a un Silvestre, por ejemplo, que antes fue maceta y a una Isolina, née birome, furtiva escritora de esta historia⁴¹³.

Esta narradora en primera persona resulta ser en realidad una narradora omnisciente denunciada por las palomas y una anciana ante un guardián en una plaza.

⁴¹² SHUA, Ana María: *Cazadores de letras*, p. 124.

⁴¹³ SHUA, Ana María: *Cazadores de letras*, p. 192.

Shua construye el texto alrededor del tema de la desconfianza para terminar sorprendiéndonos con el uso de la metalepsis. Actúa como narradora omnisciente para demostrarnos porqué desconfía de él: plantea una situación absurda en la que muerde a una anciana en la pierna, que solo se entiende desde el punto de vista de un narrador que lo sabe todo; para terminar esta trama cómica con la misma idea con la que comenzó: denunciar a la narradora omnisciente. Por ello, habla sobre sus preferencias a la hora de escribir el relato y resalta el hecho de que está siendo narradora omnisciente en este mismo texto.

Hay quienes desconfían del narrador omnisciente. Yo desconfío de las palomas. Con una bolsa llena de migas de pan las reúno a mi alrededor y cuando están distraídas picoteando me acerco silenciosamente y desconfío de ellas con todas mis fuerzas. Algunas, las de carácter menos combativo, desaparecen en el acto. Pero otras me devuelven la desconfianza con tal fuerza que me veo obligada a morder la pantorrilla de una señora mayor (siempre las hay) para aferrarme a la existencia. Las dificultades surgen cuando la anciana y las palomas, que ya me conocen, se ponen de acuerdo antes de mi llegada y me denuncian al guardián de la plaza como narradora omnisciente⁴¹⁴.

Ana María Shua suele utilizar algún microrrelato al principio de sus libros que funciona como una declaración de intenciones en el que nos explica qué pretende con su recopilación y suelen ser metaficcionales.

“El reclutamiento” forma parte de *Casa de geishas* y en él utiliza las metáforas para hablarnos del proceso de escritura. Las mujeres se refieren a los microrrelatos, el burdel en realidad es el libro y la clientela el lector. La oración final explicita diferentes géneros emparentados con el microrrelato (cuentos, poemas) u otros a los que se puede acercar un conjunto de éstos (novela). La obra se va gestando poco a poco y su proceso requiere tiempo y esfuerzo. Por otro lado, la obra se va haciendo a sí misma con cierto grado de improvisación. Se parte de una idea inicial y los resultados finales pueden

⁴¹⁴ SHUA, Ana María: *Cazadores de letras*, p. 231.

diferir mucho de ella. También podríamos preguntarnos hasta qué punto el escritor prostituye el lenguaje, no lo utiliza solo para comunicarse, sino en su beneficio.

Esta es la misma fórmula que usa en *Temporada de fantasmas* con un texto que, a modo de prólogo, comparte el título con el libro y que le sirve para hablar de sus microrrelatos a los que califica de “Breves, esenciales” haciendo hincapié en la necesidad de un lector activo que debe ir más allá del significado obvio (“mirada indiferente, nunca directa, aceptar esa percepción imprecisa”) para acabar refiriéndose a ellos como “textos translúcidos, medusas del sentido”, susceptibles de ser interpretados de muchas formas. Reflexiona acerca de la entidad del microrrelato, se caracterizan porque son textos independientes (“No vienen a buscar pareja, ni para desovar. No necesitan reproducirse”), su principal característica es la brevedad y siempre tienen un carácter elitista (“no se exhiben ante los ojos de cualquiera”). Serían fantasmas porque no son obras en el sentido clásico, no llegan a la entidad de una novela o un cuento, sino fantasmas: algo inquietante que despierta nuestro interés.

Las “Cuatro paredes” que menciona Shua son en realidad la hoja en la que plasma su escritura, que le muestra los límites que la rodean. Nos dice que es mucho más plana la vida inventada en la escritura (en el rectángulo-hoja) que en la vida real, incluso cuando esta se vive encerrada entre cuatro paredes. Siempre pensaríamos que la rutina es la vida real y la literatura un mundo amplio de imaginación y de posibilidades, sin embargo, Shua invierte esta argumentación. En todo caso, realidad y literatura se necesitan: ¿qué es la literatura sin la vida y al revés?

Al igual que en el texto anterior, en “Zafarrancho de naufragio” Ana María Shua vuelve a usar una narradora en primera persona que nos remite a su propia identidad en un texto basado en el simulacro: “Incluso yo misma finjo escribir”. Especula sobre la ficción. Lo que consideramos vida real tiene episodios de ficción, como los simulacros,

por ejemplo. Hay cierto peligro de que los simulacros sean tomados como realidad; por si acaso esto sucede, la autora se identifica y nos hace conscientes de que este mismo microrrelato también es un simulacro, un fingimiento que a su vez narra un zafarrancho de naufragio.

En “Enanismo” habla de técnicas de reducción y utiliza la apelación al lector junto con la puesta en abismo: “este microrrelato que está usted leyendo fue hasta ayer mismo una novela de seiscientas veintiocho páginas”. El texto le sirve para hacernos pensar sobre la esencia del microrrelato: la brevedad. Además, para que este texto resulte interesante tiene que tener la capacidad de condensar en muy poco espacio un mensaje que en principio requeriría muchas más palabras.

Usa de nuevo esa narradora en primera persona Shua en “Alí Babá” en el que intenta trasladarnos la preocupación lingüística propia de los escritores. Comienza recordando la historia de Alí Babá con sus palabras mágicas (“ábrete sésamo”) y en el segundo párrafo se retrata en el mismo acto de escritura buscando la palabra exacta: “Y aquí estoy, tantos años después, en peligro yo misma, tipeando desesperadamente en el tablero de mi computadora”. Nos habla del proceso de creación literaria en sus dos vertientes: exige un esfuerzo, pero también tiene algo de mágico. Al escritor le va naciendo un texto, le llegan palabras e ideas de un modo difícil de racionalizar. Igualmente, el famoso bloqueo del escritor, la interrupción de ese fluido mágico es ajeno a la voluntad del autor.

Acabamos nuestra muestra de metamicrorrelatos con uno del clásico por excelencia: Borges, de título “Un sueño”. Utiliza una *mise en abyme* ya que sale alguien parecido a él que escribe en una torre circular en una referencialidad infinita y que nos recuerda a “Borges y yo”: (un hombre que se parece a mí escribe en caracteres que no comprendo). El escritor vive preso de su proceso creativo y el que no cierra el círculo

carece de sentido, está escribiendo para sí mismo y él es el único que interviene en el proceso. Hasta que la obra no ha concluido, el trabajo del escritor es una especie de espiral que tiene su principio y su fin en él mismo. Lo único que acaba con ese círculo vicioso es el punto final y el primer lector de la obra.

UN SUEÑO

En un desierto lugar del Irán hay una no muy alta torre de piedra, sin puerta ni ventana. En la única habitación (cuyo piso es de tierra y que tiene la forma del círculo) hay una mesa de madera y un banco. En esa celda circular, un hombre que se parece a mí escribe en caracteres que no comprendo un largo poema sobre un hombre que en otra celda circular escribe un poema sobre un hombre que en otra celda circular... El proceso no tiene fin y nadie podrá leer lo que los prisioneros escriben⁴¹⁵.

⁴¹⁵ BORGES, Jorge Luis: *Poesía completa*, p. 568.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

SER NADIE COMO ULISES

Como Ulises, todos los hombres intentamos ser Nadie ante el cíclope final: Nadie escribe estas líneas, Nadie las lee, Nadie morirá⁴¹⁶.

Este magnífico texto de Ana María Shua condensa lo que hemos intentado hacer en este trabajo. Por un lado, demuestra que el microrrelato es deudor de la tradición: sin conocer la Odisea no podemos sacarle todo su jugo a este breve espécimen; es decir, nadie (nunca mejor dicho) podría negar su intertextualidad y, por otro lado, despierta al lector haciéndole consciente del diálogo entre el narrador y el lector, del acto de comunicación que supone que un emisor escriba un texto (“Nadie escribe estas líneas”), que un lector las lea (“Nadie las lee”) y de que, de todas formas, los dos van a morir (“Nadie morirá”).

Hemos visto que los microrrelatos parasitan historias previas: personajes que conocemos, argumentos sabidos, tramas de la historia de la literatura... Su técnica consiste, en la mayoría de los casos, en trastocar narraciones conocidas; de ahí su carácter subversivo. Cuestionan la tradición, la alteran o la discuten y así corroen nuestras raíces culturales. Tienen un espíritu como el género, joven, por eso son críticos con la cultura que heredan y también irreverentes, subversivos, intensos y, en muchos casos, humorísticos.

Se establece una complicidad con el lector, infrecuente en otros géneros literarios, que además ayuda a mejorar su economía narrativa. Es el propio lector, con sus conocimientos enciclopédicos y contextuales, el que completa un mensaje que a primera vista puede parecer inconcluso. En cierto modo, participa de un concepto tan en

⁴¹⁶ SHUA, Ana María: *Botánica del caos* (2004), p. 104.

boga en nuestros días como la interactividad porque estos textos demandan una participación por parte del lector.

El carácter fugaz del microrrelato hace que el escritor cuide especialmente el lenguaje. Hay una clara conciencia de que cada palabra es significativa y ha de ser seleccionada dentro del conjunto de las que nos ofrece nuestro idioma con un exquisito cuidado para que cumpla su función estrictamente y no desentone con el tono buscado por el escritor, la historia que desea contar y el efecto que pretende provocar en el lector. Salvo la lírica, nos atreveríamos a decir que ningún otro género literario selecciona y pule tanto el material que utiliza –las palabras– como el microrrelato. El estilo, por la misma razón, constituye uno de los pilares del género.

En cierto modo, estos textos podrían ser calificados como los estilos literarios típicos del mejor Barroco: el Conceptismo y el Culteranismo. El Conceptismo se basa en la asociación ingeniosa entre palabras e ideas y busca que el lector ejercite el ingenio. El Culteranismo, por su parte, consiste en dificultar conscientemente el entendimiento de la obra literaria mediante la complicación formal. Hay microrrelatos culteranistas en el sentido de su consciente juego con el lenguaje en los que prima el interés por la forma como los que hemos englobado en el apartado de cuestionamiento del lenguaje: “Cortísimo metraje” o “La inmiscusión terrupta” de Cortázar podrían ser ejemplos de microrrelatos culteranistas.

Los hay también conceptistas, en los que prima el ingenio y la búsqueda de la sorpresa del lector. Serían los textos con final sorprendente como “La ardilla verosímil” de Shua en el que la narradora se sorprende de que el lector pueda creer que una ardilla entiende conversaciones acerca de la bolsa o “Avances de la cirugía moderna” en el que el lector descubre que el libro que tiene entre las manos era otra cosa modificada por medio de la cirugía.

A pesar de que los críticos sigan gastando tinta y saliva en torno a la disyuntiva de si el microrrelato constituye un género en sí mismo o debe ser incluido en el épico-narrativo como un relato extremadamente breve, en este trabajo nos decantamos por la primera opción. En definitiva, ¿qué diferencia a un relato breve de un microrrelato? Veámoslo.

En primer lugar, la estructura. El cuento suele constar de presentación, nudo y desenlace, mientras que los microrrelatos eliden alguna de estas partes de la trama y a veces varias o incluso todas en algunos casos.

En segundo lugar, la intensidad. No está de más recordar a uno de los maestros del relato breve. Edgar Allan Poe, en su teoría acerca del cuento, en lugar de fijarse en la brevedad, nos hablaba de la unidad de efecto que consiste en que el escritor tenga presente el efecto que pretende crear en su lector desde el comienzo y que, para ello, mantenga cierta tensión entre la expansión y la concisión. Si nos fijamos en el microrrelato, esa unidad de efecto es todavía mucho más fuerte, por eso la llamamos “intensidad” en este trabajo. No cabe la concepción de que un microrrelato no sea percibido en su conjunto, de una sola vez, en una única sesión por parte del lector. En cambio, los relatos breves sí podrían leerse en varias veces aunque eso no sea lo que nos aconseja este gran cuentista norteamericano.

Consecuencia de esa intensidad –y quizá también causa- es el cuidado extremo del lenguaje elegido. Al ser pocas las palabras que lo componen, cada una de las que aparece en un microrrelato ha de haber sido reflexionada como si de un poema se tratase. Nos recuerda a Benvenuto Cellini, escultor, grabador y escritor florentino, que se convirtió en uno de los orfebres más importantes del Manierismo italiano. Debido a su gran talento como escultor, crea monedas, joyas y adornos exquisitos. A causa del

alto coste de los materiales que componen las joyas, su tamaño es pequeño y, por ello, el trabajo que les dedica Cellini ha de ser impecable.

Cellini no solo se manifiesta como un escultor de gran talento, sino que trabaja como orfebre para las mejores cortes europeas. Su *Perseo* de la “Piazza della Signoria” en Florencia sería el equivalente a una novela y su salero de Francisco I de Francia, una de las mejores joyas de todos los tiempos, podría considerarse similar a un microrrelato: el trabajo de esta última obra ha tenido que ser extremadamente minucioso y delicado. El *Perseo* se encuentra en un espacio público para impresionar a todos los florentinos. El salero, en cambio, que forma parte de la colección de artes decorativas del Kunsthistorisches de Viena, solo servirá para el disfrute de una élite. La sal que contenía estaba destinada a paladares muy selectos. Recordemos que hasta el propio Lagmanovich utiliza la metáfora de la sal para hablarnos del microrrelato en textos como “Faltaba la sal”.

En tercer lugar, la forma. Ya hemos resaltado que los microrrelatos son tan breves que recuerdan a la poesía. Sin embargo, tienen una pretensión narrativa en el sentido de que podemos localizar en ellos un narrador que nos cuenta una historia que sucede en un espacio y un tiempo determinados, aunque ya hemos comentado que con frecuencia los escritores eliden alguno de los elementos narrativos debido a la parquedad que se autoimponen.

Todo esto demanda al lector un nivel de concentración también parecido al que se necesita para el género lírico. Los textos pigmeos requieren muy a menudo una segunda lectura para comprenderlos plenamente. Son un material para paladares selectos, no están destinados al público que se deja envolver por el argumento y los personajes de la novela.

El microrrelato ha de conseguir una gran intensidad en muy poco tiempo y espacio, así que busca impresionar con pocas palabras. Es un género profundamente contemporáneo en un mundo en el que predomina la agilidad, en el que se fragmenta la información y en el que la tradición resulta controvertida. Los microrrelatos encajan con el nuevo modelo de gestión de la información y la comunicación, determinado sobre todo por las nuevas tecnologías.

En la actualidad el acceso a la información resulta mucho más ágil, que, al tiempo, se democratiza con las herramientas informáticas. Esto encaja con el formato de los microrrelatos y con su carácter irreverente respecto a cuestiones que están mucho más al alcance de la mano: a un golpe de ratón tenemos a nuestra disposición toda la cultura que nos precede. Nos basta con manejar un buscador y tener acceso a Internet. El microrrelato participa de la urgencia que cada vez en mayor medida caracteriza a nuestras sociedades.

El mundo actual es el del acceso fragmentario, ágil y cada vez más democrático a la información. El paradigma es Internet. En este sentido, el microrrelato constituye la revisión literaria (irreverente, subversiva) del mundo actual. Esta literatura encaja con un mundo plagado de *sms*, correos electrónicos, *tuits* y redes sociales.

El microrrelato, partiendo de un conocimiento elitista por parte del escritor, lo democratiza: interesa al lector por los personajes clásicos y los mitos. Como hemos visto, algo tan actual como el microrrelato en realidad toma sustancia a partir de lo más clásico de nuestra cultura: Grecia, la Biblia, el Barroco... Se utilizan las mimbres con las que está tejida esta cultura nuestra en un intento de comprensión del mundo actual; cada vez más dinámico, inabarcable e inaprensible. Se usa lo clásico para intentar comprender la realidad: el mundo en el que vivimos, lo que somos, a lo que nos enfrentamos día a día.

Nada se escapa al microrrelato: por encima de los avances en la tecnología, en la informática o en la electrónica, lo que sigue prevaleciendo es la raíz del ser humano y sus pasiones (amor, desamor, odio, envidia, miedo), que siempre resultan interesantes para el lector puesto que conocerlas le sirve para reflexionar sobre él mismo.

El microrrelato es una literatura en pequeñas dosis, un relato en el que el principio y el fin se encuentran muy próximos. Resulta semejante a la “tapa”, un momento de creación culinaria en un mundo caracterizado por la velocidad. No le pide al lector tiempo ni dedicación, sugiere una idea, toma un instante de lectura aunque después las sugerencias que despierta puedan perdurar en el sujeto que lo ha leído.

Por otro lado, todos buscamos frecuentemente información en Internet y recurrimos a páginas como la *Wikipedia* o similares, en las que no tenemos la certeza de que la información que contienen sea fidedigna. El microrrelato va en esa línea: cuestiona las historias y promueve las versiones, de ahí que sea considerado un género posmoderno. No hay un discurso más verdadero que otros; todos son posibles: “Se non è vero, è ben trovato”. No se busca la verdad (que no existe), sino la verosimilitud y, frecuentemente, se rompe esa verosimilitud a las horas de apelar al lector o de poner en práctica un metamicrorrelato.

Estos textos tan breves demandan una nueva forma de lectura que tiene numerosas similitudes con el hipertexto: se pasa de un tema a otro, se abren diferentes ventanas en la pantalla del ordenador y un asunto te lleva al siguiente. Cortázar ya lo había anticipado en *Rayuela*. El microrrelato posibilita el hipertexto ya que los libros de minicuentos no exigen un orden determinado en la lectura –permiten todos los posibles– y llevan al lector a veces a consultar otros libros para poder comprenderlos.

Nadie podría negar que en este tipo de literatura los escritores usan un texto previo como herramienta para ganar en concreción. En realidad importa poco si se varía

el fondo o la forma, de lo que se trata es de establecer variaciones al igual que en música.

Se asemeja a la desmitificación de los pintores barrocos que convierten a los dioses, semidioses y héroes del mundo clásico en personajes de carne y hueso, que adoptan actitudes cotidianas y domésticas. Podemos recordar varios ejemplos. Velázquez, el mayor genio de la pintura barroca española, en “La fragua de Vulcano” sitúa al dios del fuego en una fragua normal y corriente en la que, en lugar del fuego salvaje de los volcanes encontramos uno domesticado por herreros que asisten perplejos a la delación por parte de Apolo, que le cuenta a Vulcano el adulterio de su esposa.

Caravaggio, por su parte, provocó un gran escándalo al elegir a una mujer ahogada para representar a la Virgen en “Muerte de la Virgen”, de la que además se rumoreaba que había sido una prostituta que se había suicidado por estar encinta en el río Tíber. De hecho, Michelangelo Merisi, en lugar de someter a la Virgen a un proceso de idealización, retrata un cadáver con todos sus detalles: los pies y el vientre hinchados y una gran palidez. Pensemos que para representar a los personajes de la Biblia Caravaggio elegía a personajes del pueblo sin importarle su condición: prostitutas, actrices, mendigos y chicos de la calle fueron sus modelos.

De esta forma, en el Barroco los mitos se ven sometidos a un proceso de humanización tal y como ocurre en la posmodernidad. Los autores aportan una visión irreverente y descreída en un afán por reinterpretar a los clásicos.

El microrrelato le da la vuelta a lo anterior de tal modo que vemos a veces lo contrario de lo que esperaríamos en otro tipo de literatura más clásica, menos subversiva. Lo que huele a moralizante en nuestro mundo suena sospechoso, mientras que lo irreverente actúa como un imán: los personajes hacen alarde de forma constante de mala intención (recordemos “El mapa del tesoro” de Shua donde los pícaros se salen

con la suya y el tonto se queja de la ruptura de los códigos tradicionales). En la actualidad lo ejemplar provoca risa: vivimos en una sociedad de relativismos y las certezas resultan sospechosas: la moral, las relaciones... todo puede ser cuestionado. Apenas quedan axiomas ni en las matemáticas.

Por otro lado, a la hora de tratar el tema de la metaficción Zavala distingue dos tipos: la que saca a la luz los mecanismos de la escritura y la que pone en evidencia los de lectura. En el primer caso se lleva a cabo una desarticulación del artificio: se desmonta el tinglado de la literatura al igual que un niño desmonta un juguete y deja al descubierto todos sus engranajes. En el segundo, de alguna manera se hace al lector consciente de su propia desnudez.

No olvidemos que la metaficción desdibuja las fronteras entre el escritor y el lector y nos embauca para hacernos creer que participamos en el proceso de escritura. Este afán lúdico no se conforma con el texto, sino que también afecta al lector. El binomio básico que da sentido a la literatura (todo escritor necesita un lector y viceversa) es aquí utilizado para que los microrrelatos ganen tanto en concreción como en interés.

La intertextualidad, por su parte, no consiste en una mera reelaboración, sino que se caracteriza por la reinterpretación. El microrrelato constituye en sí mismo una contextualización de la literatura que podemos denominar clásica, una puesta al día de lo que el saber ha ido acumulando a lo largo de los siglos. Además, este tipo de textos, con un estilo que no suele ser pretencioso, va haciendo mella en lo establecido, lo conocido, lo canónico.

Cuando hablamos de tradición en literatura no nos referimos simplemente al pasado, sino a un pasado hecho presente. Las formas narrativas varían junto con las sociedades y van reajustándose a sus diversos desarrollos; las narraciones acompañan a

las sociedades a través del tiempo y del espacio y cambian. Los microrrelatos, al cuestionar diversos mitos y formas tradicionales, los actualizan. Tal y como puntualizó Hauser⁴¹⁷, tanto el arte como la literatura son producto de la sociedad humana, por eso varían con ella. El microrrelato tiene intención renovadora: revisa la tradición, cuestiona los estereotipos. Al usar personajes, historias y situaciones conocidas involuntariamente las está renovando aunque cambie el sentido. En definitiva, actualiza la literatura aunque solo sea a pinceladas. No se trata de hacer un manifiesto, ni movimientos literarios o escuelas, sino que esculpen poco a poco la nueva literatura haciendo que esta se modernice y se adapte a los tiempos como la gota que perfora la piedra al cabo de siglos de caer en el mismo sitio.

Se da una relación paradójica entre la subversión y el homenaje: para cuestionar la tradición tienen que conocerla tanto escritores como lectores y ese cuestionamiento la revitaliza. Como decía Charles Caleb Colton, “la imitación es la forma más sincera de la adulación”. Obviamente, ningún escritor se plantearía modificar un mito o una obra literaria si no sintiese interés por ella. Además, a veces se consigue derivar al lector al conocimiento del mito; por lo tanto, sirve para que este se cultive acudiendo a la fuente.

Todos estos aspectos han sido estudiados de una manera u otra por diversos críticos de España e Hispanoamérica. La tarea pendiente con respecto al estudio del microrrelato era el establecimiento de sus subgéneros, de las distintas estrategias que siguen los escritores para confeccionarlos y eso es lo que hemos intentado llevar a cabo en este trabajo: una sistematización del microrrelato.

Después de haber leído numerosos ejemplares hemos confeccionado una antología de textos que van insertándose en las diferentes categorías propuestas. Aportamos 358 microrrelatos en esta antología, que se dividen en tres grandes epígrafes

⁴¹⁷ HAUSER, Arnold: *Historia social de la literatura y el arte*.

según el tema del que traten, la estrategia discursiva usada por su autor o el hecho de que sean o no metaliterarios. Podríamos decir que tenemos casi un microrrelato para cada día del año.

Los textos más numerosos son los inspirados en la Biblia, en segundo lugar los que se nutren de la mitología grecorromana y, en tercer puesto, los que beben de las fuentes de los cuentos de hadas.

En la clasificación temática, hemos constatado que los mitos más antiguos son los más productivos a la hora de crear nuevas versiones. Tanto la mitología grecorromana como los mitos bíblicos se encuentran en los hipertextos de la mayoría de los autores y podríamos decir que los de mayor éxito son los más conocidos como los de Ulises, las sirenas, Caín y Abel o Adán y Eva; probablemente debido al hecho de que son los mitos más presentes en nuestras sociedades. Tengamos en cuenta que el segmento de público se abre o crece a medida que el mito sobre el que se construye es más popular.

Los mitos griegos poseen un carácter profundamente humano: sus dioses son antropomorfos y tienen comportamientos con los que los hombres podemos empatizar sin dificultad y que se encuentran motivados por sentimientos tan humanos como los celos, la envidia, la lujuria... La comprensión de las pasiones está a la altura de cualquier lector. Por debajo del mito sobre el que se construye se encuentra la raíz del ser humano: detrás del mito está el hombre como materia prima.

Los mitos bíblicos, por su parte, son la base de nuestra cultura occidental y en mayor o menor medida resultan conocidos. Aunque la Iglesia católica ya no tenga el papel preponderante en nuestras sociedades que ha ostentado a lo largo de la historia, para comprender el arte en Occidente hay que conocer indefectiblemente la Biblia. No se puede escapar al ojo del escritor de este tipo de textos ya que cumplen todos los

requisitos: son asuntos conocidos, comprensibles e interesantes y, sobre todo, actualizables.

La literatura como tal es una preocupación constante para los escritores argentinos y los personajes literarios de los que más ejemplos hemos encontrado son el dinosaurio de Monterroso y el Quijote, además de otros de Shakespeare o de cuentos de hadas. En el primer caso se trata de ahondar en uno de los pilares del género, de seguir su estela. En cuanto al Quijote, nos encontramos con una de las raíces de la literatura en castellano, quizá el personaje por excelencia, del que presentamos 22 versiones. Por otro lado, y muy en la línea cosmopolita seguida por estos escritores, el equivalente de Cervantes en la cultura anglosajona es Shakespeare. Además, los cuentos de hadas constituyen una fantasía válida para cualquier momento y cultura perfectamente apta para ser versionada.

No olvidemos que uno de los referentes argentinos sigue siendo la literatura española debido a la lengua que compartimos. Los personajes literarios más importantes de esta (“el Quijote”, “la Celestina”, Don Juan) forman parte ya de una tradición panhispánica. Sin embargo, no deja de llamarnos la atención la ausencia de versiones en el amplio corpus de textos argentinos estudiados de otro de los clásicos de los Siglos de oro: *El Lazarillo de Tormes*. No entendemos porqué ese pícaro que sobrevive a pesar de sus amos no ha inspirado a los autores de microrrelatos tanto como los que acabamos de citar.

Tanto Don Juan como La Celestina son recreados por los autores que hemos denominado “clásicos del microrrelato argentino”: Marco Denevi y Enrique Anderson Imbert. En cambio, *El Quijote* inspira a los autores más veteranos como Borges hasta los que continúan vivos en el siglo XXI: Shua, Romagnoli, Gudiño, Mopty de

Kiorcheff... Quizá si Denevi o Anderson Imbert hubiesen retomado el personaje del pícaro tendríamos alguna versión de *El Lazarillo* en forma de microrrelato.

Además, existe otro rasgo que encaja con el carácter moderno del microrrelato y que está determinado por el mundo global en el que vivimos: su cosmopolitismo. Por ello, hay autores de lenguas extranjeras como Shakespeare o Flaubert que forman parte del imaginario literario de escritores y lectores elitistas como los de microrrelatos. Los autores de este género son gente culta que hace alarde de sus conocimientos, no podemos calificarlos de localistas, sino que sienten un afán de universalidad. Estos textos que hemos analizado se entienden en cualquier lugar de nuestro ámbito cultural, no se limitan a localismos argentinos. Es más, en la mayoría de los casos, intentan evitar los giros del lenguaje típicos de Argentina para moverse en el nivel culto, el que más homogeneiza a los hablantes de castellano de las diferentes partes del mundo.

Los textos que abordan el tema de la literatura universal triplican los que se limitan a la literatura hispánica. Es lógico, ya que la literatura universal ofrece más posibilidades debido a que es más amplia que la escrita en castellano: aborda una mayor cantidad de idiomas, mitologías, escritores y personajes.

En cuanto a sus estrategias discursivas, como ya hemos señalado, en el microrrelato se da esa aparente paradoja de que mediante la parodia de la tradición (que supone cierta burla) esta continúa presente en la literatura más nueva y, hasta cierto punto, la revitaliza.

La estrategia discursiva por excelencia es la parodia. Hemos distinguido diferentes maneras de llevarla a cabo en el hipertexto: la inversión (contar lo contrario de lo que se dice en el hipotexto), la subversión (la historia no cambia, pero se da una versión nueva y diferente de alguna de sus partes haciendo que el lector la cuestione), la sobremotivación (se adorna el hipotexto con nuevos motivos), la revolución (es decir, el

hipertexto cambia tanto que se modifica hasta el final de la trama), la transcontextualización (el cambio de contexto de una historia a otra, que suele consistir en un traslado de los hechos a la época contemporánea), la que utiliza el título de otra obra literaria y la de contaminación (mezcla de varios hipotextos).

La más utilizada es la de transcontextualización. Encontramos numerosos microrrelatos basados en el traslado a contextos y situaciones actuales de textos tradicionales como los mitos, por ejemplo. Autores como Lagmanovich imaginan a las sirenas en las ciudades actuales y otros como María Elena Lorenzín presentan a la Virgen María consultando un diccionario *on-line*. La cotidianeidad, así como los espacios similares a los que conoce el lector contemporáneo consiguen que los personajes sufran una desmitificación que los hace más humanos.

Los otros dos tipos de parodias más repetidas son la sobremotivación y la de contaminación, ya que permiten un ejercicio de imaginación al escritor y consiguen frecuentemente efectos humorísticos con facilidad. Recordemos el célebre “Tarzán” de Shua en el que el personaje con la calavera en la mano recita sin saberlo el monólogo de *Hamlet*.

Hemos localizado estas estrategias en escritores argentinos de diferentes épocas y momentos. Podríamos afirmar que se han convertido en un repertorio de opciones paródicas para reescribir la tradición del que muchos son conscientes. Saben que pertenecen a un grupo de autores de microrrelato y sus pretensiones subversivas están claras, sobre todo en escritores como Shua, que juega con el humor y nos hace conscientes constantemente de nuestro papel de lectores.

De igual forma, consideramos englobables en las estrategias discursivas los hipertextos que continúan hipotextos (denominados en este trabajo apócrifos) y los que, con escasa narratividad, reflexionan sobre la estética o citan textos literarios. Son

menos narrativos, pero nos demuestran que el microrrelato está ligado a la historia del arte y la literatura. Además, sin duda, despiertan ecos de otras obras en el lector.

La metaliteratura no nos remite a obras literarias anteriores (eso sería intertextualidad), sino que trata de la literatura en sí: del escritor, del lector y de las convenciones que ambos dan por hechas para que se establezca una relación entre ellas. Dentro del tercer epígrafe (microrrelatos metaliterarios) hemos distinguido diferentes subcategorías. La primera es la del escritor como personaje, en la que aportamos más de 60 textos. Los literatos son elegidos de forma frecuente como protagonistas de los textos, tanto los que existieron realmente (sobre todo Borges y Kafka, autores a su vez de microrrelatos) como otros inventados. En muchos de ellos se acude a un arquetipo para no inventar una identidad al personaje y se habla –en este orden según el número de textos- de escritores, poetas, cuentistas, autores o literatos.

La segunda está compuesta por los textos en los que se apela al lector, de los que hemos encontrado ejemplos que comienzan con Macedonio Fernández, continúan con Fabián Vique y pasan por la siempre excelente Ana María Shua. Las apelaciones al lector suponen una llamada de atención a este para que salga del estado hipnótico que supone el pacto entre narrador y lector y que tome conciencia de su condición y de los juegos a los que el escritor le somete. Vemos que estas estrategias las han utilizado desde los precursores del microrrelato hasta los autores más modernos y sirven para hacer explícita la necesidad esencial de los textos breves de encontrar la complicidad del lector, de que este complete los significados, comprenda las alusiones y entienda las metáforas utilizadas. En suma, tiene lugar un diálogo entre autor y lector.

El microrrelato, género moderno por excelencia, cuestiona la misma base en la que se asienta la literatura: los roles del escritor y del lector. Como decíamos, el autor busca la complicidad del lector poniéndose a su lado como si fuera un lector más frente

al escritor tradicional, con lo cual la subversión es más corrosiva. Sería algo parecido a un salto por parte del escritor que le sirviera para superar la línea imaginaria de la ficción y pudiera acercarse al lector y colaborar con él. Esto dotaría de más sustancia e interés lo que escribe.

También consideramos metaliterarios los microrrelatos que hablan sobre su propio subgénero textual y los llamamos architextuales. En ellos hay una preocupación innegable por la literatura y por los géneros de esta. En los ejemplos aportados los autores hablan sobre diversos subgéneros: novela, cuento, poesía, microrrelato, guion cinematográfico o historia y frecuentemente encontramos estas palabras en los títulos (“El próximo cuento”, “Novela al revés”, “Cuento de Navidad”), creando así una expectativa en el lector acerca de lo que va a encontrarse que luego puede que se cumpla o no.

Para terminar, hemos considerado metamicrorrelatos dos tipos de textos: los que usan la *mise en abyme* (puesta en abismo), o sea, los microrrelatos que nos remiten a sí mismos; y los que se valen de la metalepsis o transgresión de los niveles diegéticos.

Para explicar estos dos tipos de metamicrorrelatos podríamos recurrir a una metáfora propia de otra disciplina artística: la fotografía. Imaginemos que hacemos una foto a otra persona que, a su vez, también está tomando una fotografía; tendríamos en este caso la *mise en abyme* y al que retratamos es al autor. En cambio, si fotografiamos al que está siendo retratado tendríamos un caso de metalepsis y en nuestra foto aparecería el lector.

Curiosamente, encontramos más ejemplos de metamicrorrelatos en los escritores más recientes aunque uno de los clásicos del género sea Cortázar con “Continuidad de los parques” o tengamos textos de Borges, Anderson Imbert o Lagmanovich de este

tipo. El resto de escritores que lo practican están vivos como Juan Romagnoli, Raúl Brasca, Eduardo Berti y, sobre todo, Ana María Shua.

Hallamos textos como “El cuento es este” (con título architextual) de Anderson Imbert en el que el lector tiene el privilegio de acceder a la mente del autor según va fraguando el microrrelato y, para terminar de comprenderlo, tiene que regresar al título, que contiene la pista principal: el cuento del que se habla es el mismo que está leyendo.

Ana María Shua es la autora que cultiva el metamicrorrelato con mayor genialidad. En algunos casos los utiliza como texto introductorio para sus libros de microrrelatos (“El reclutamiento”, “Temporada de fantasmas”) y, muy frecuentemente, se vale de la metáfora del naufragio para hablarnos de sus miedos y frustraciones como escritora (“Zafarrancho de naufragio”, “En la mitad del mar”, “Robinson desafortunado”).

Como hemos visto, en la tradición argentina abundan los microcuentos intertextuales. Aportamos casi dos centenas en nuestra antología sin contar todos los ejemplos que hemos ido emplazando a lo largo de la exposición teórica de la tesis. Además de esto, hemos demostrado que la metaliteratura tiene mucho peso en el microrrelato de este país. La preocupación constante por la escritura hace que muchos de los personajes que aparecen sean escritores y que los géneros literarios estén en cuestión, así como las fronteras entre el escritor y el lector, la escritura y la realidad.

Antes de terminar, nos gustaría confesar que la lectura de microrrelatos a la que nos obligaba la realización de este estudio ha resultado estimulante y un placer innegable. Leer textos que, en su mayoría pueden abarcarse de un solo vistazo debido a su brevedad y en los que, paradójicamente, resuenan ecos de la Historia de la Literatura, es un reto y un acicate para cualquiera interesado en esta última.

Leer las obras mínimas nos ha permitido escribir este texto que ahora concluye y que probablemente se sitúa en las antípodas del asunto tratado por extensión, estilo e intención: largo, académico y categorizador; este estudio parte de textos poco conocidos que han sido recopilados por una sola autora que ni siquiera es argentina.

BIBLIOGRAFÍA

TEORÍA Y CRÍTICA

ALONSO CEBALLOS, Mariví: “El microrrelato, un género que recicla” en *El Cuento en Red*, N° 22: Otoño, 2010, <http://cuentoenred.xoc.uam.mx>. (Consulta: 16 de abril de 2013).

- “Minihistoria del microrrelato en Argentina” en *El Cuento en Red*, N° 20: Otoño, 2009, <http://cuentoenred.xoc.uam.mx>. (Consulta: 16 de abril de 2013).

ALONSO, Rosario y VEGA DE LA PEÑA DEL BARCO, María: “Sugerente textura, el texto breve y el haikú. Tradición y modernidad” en NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (Ed.): *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2004, pp. 95-106.

ANDRES-SUÁREZ, Irene: *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*, Palencia, Menoscuarto Ediciones, 2010.

ANDRES-SUÁREZ, Irene y RIVAS, Antonio: *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto Ediciones, 2008.

BARRENECHEA, Ana María: “Cervantes y Borges” en *Biblioteca virtual universal* [On-line]: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/300054.pdf>. (Consulta: 16 de abril de 2013).

BARTHES, Roland: “La littérature aujourd’hui” en *Essais critiques*. [On-line]: http://ae-lib.org.ua/texts/barthes__essais_critiques__fr.htm#22. (Consulta: 26 de septiembre de 2012).

- “Littérature et signification” en *Essais critiques*. [On-line]: http://ae-lib.org.ua/texts/barthes__essais_critiques__fr.htm#22. (Consulta: 26 de septiembre de 2012).

BLANCHOT, Maurice: *El espacio literario*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1992.

- *El libro que vendrá*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1979.

BLOOM, Harold: *El canon occidental*. Barcelona, Editorial Anagrama, 1995.

BORGES, Jorge Luis: *Acerca de mis cuentos*. [On-line]: <http://www.ciudadseva.com>. (Consulta: 16 de abril de 2013).

- *El cajón de sastre*. [On-line]: <http://elcajondesastre.blogcindario.com/2006/02/00396-dialogo-sobre-un-dialogo-jorge-luis-borges-micro-cuento.html>.

(Consulta: 16 de abril de 2013).

BRASCA, Raúl: “Este mundo, que también es el otro: acerca de Botánica del caos de Ana María Shua” en Portal Educativo las Américas [On-line]: http://www.educoea.org/Portal/bdigital/contenido/interamer/interamer_70/ens5_5/caos.aspx (Consulta: 26 de septiembre de 2012).

- “Los mecanismos de la brevedad: constantes, variables y tendencias en el microcuento” en *El Cuento en Red*, N°1: Primavera, 2000. [On-line]: <http://cuentoenred.xoc.uam.mx> (Consulta: 26 de septiembre de 2012).

BUSTAMANTE VALBUENA, Leticia: *Una aproximación al microrrelato hispánico: antologías publicadas en España (1990-2011)*. (Tesis doctoral). Universidad de Valladolid. [On-line]: <http://uvadoc.uva.es/bitstream/10324/1029/1/TESIS188-120702.pdf> (Consulta: 26 de diciembre de 2012).

CÁCERES MILNES, Andrés y MORALES PIÑA, Eddie: *Asedios a una nueva categoría textual: el microrrelato*. Chile, Universidad de Playa Ancha, 2004.

CALABRESE, Omar: *La era neobarroca*. Madrid, Cátedra, 1999.

CORTÁZAR, Julio: *Del cuento breve y sus alrededores*, [On-line]: <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz6.htm>. (Consulta: 16 de abril de 2013).

- *Obras completas. Tomo VI. Obra crítica*. Barcelona: Círculo de lectores. Galaxia Gutenberg, 2006.

DI GERÓNIMO, Miriam: “Intimidad, deseo y erotismo en *Casa de geishas* de Ana María Shua” en *Cuadernos del CILHA*, vol. 11, núm. 13, 2010, pp. 21-29. [On-line]: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1852-96152010000200004&script=sci_arttext. (Consulta: 16 de abril de 2013).

ECO, Umberto: *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona, Lumen, 1981.

- *Obra abierta*. Barcelona, Editorial Planeta de Agostini, 1992.

EPPLE, Juan Armando: “Novela fragmentada y micro-relato” en *El Cuento en Red*, N°1: Primavera, 2000. [On-line]: <http://cuentoenred.xoc.uam.mx>. (Consulta: 16 de abril de 2013).

- “Brevísima relación sobre el cuento brevísimo” en *Revista Interamericana de Bibliografía*. XLVI, 1-4, http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/index.aspx?culture=es&navid=201. (Consulta: 16 de abril de 2013).

- *Brevísima relación. Nueva antología del microcuento hispanoamericano*. Chile, Mosquito Editores, 1999.

FERNÁNDEZ FERRER, Antonio: “Contar & descontar” en NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (Ed.): *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2004, pp. 25-34.

GARDELLA, Martín: “Bibliografía argentina de creación de mini-ficción” en *El Cuento en Red*, No. 26, Otoño 2012 [On-line]: <http://cuentoenred.xoc.uam.mx> (Consulta: 18 de abril de 2013).

GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel: *Nueva introducción a la Teoría de la literatura*. Madrid, Editorial Síntesis, 2000.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989.

GRIMMAL, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona, Ediciones Paidós, 1994.

GOMES, Miguel: “Los dominios de lo menor. Modulaciones epigramáticas de la narrativa hispánica moderna” en NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (Ed.): *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2004, pp. 35-44.

GONZÁLEZ, Joseluís: *Dos veces cuento. Antología de microrrelatos*. Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, 1998.

HAUSER, Arnold: *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid, Guadarrama, 1963 (3 vols.).

HERRANZ BENÍTEZ, Irene: *Límites de la interpretación en la metaficción de Borges*. [On-line]: www.hermeneia.net/treballs_pdf/e1/iherranz.pdf. (Consulta: 16 de abril de 2013).

HUERTA CALVO y GARCÍA BERRIO: *Los géneros literarios: sistemas e historia*.

HUTCHEON, Linda: *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. London, Methuen & Co., Ltd., 1984.

JOLLES, André: *Las formas simples*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1972.

KOCH, Dolores: “¿Microrrelato o minicuento? ¿Minificción o hiperbreve?” en NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (Ed.): *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2004, pp. 45-51.

LAGMANOVICH, David: *El microrrelato. Teoría e historia*, Palencia, Menoscuarto Ediciones, 2006.

- “Hacia una teoría del microrrelato hispanoamericano” en *Revista Interamericana de Bibliografía*. XLVI, 1-4. [On-line]: http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo2/index.aspx?culture=es&navid=201. (Consulta: 26 de septiembre de 2012).

- “La extrema brevedad: microrrelatos de una y dos líneas” en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. [On-line]: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/exbreve.html>. (Consulta: 31 de octubre de 2012).

- “La minificción argentina en su contexto: de Leopoldo Lugones a Ana María Shua” en *El Cuento en Red*, N° 13: Primavera, 2006. [On-line]: <http://cuentoenred.xoc.uam.mx>. (Consulta: 31 de octubre de 2012).

- *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto Ediciones, 2005.

- *La oveja negra*. [On-line]: <http://blogs.clarin.com/laovejanegra/2008/5/17/no-2-marzo-2008>. (Consulta: 31 de octubre de 2012).

- “Otros microrrelatos argentinos: Lastra, Van Bredam, García Reig” en *Dialnet*.

[On-line]:

<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2047493&orden=74318&info=link>.

(Consulta: 31 de octubre de 2012).

LLOYD, María Alen: “La ironía en el microrrelato hispanoamericano” en POLLASTRI, Laura: *La huella de la clepsidra. El microrrelato en el siglo XXI*. Buenos Aires, Ediciones Katatay, 2010.

LÓPEZ PARADA, Esperanza: *Bestiarios americanos : la tradición animalística en el cuento hispanoamericano contemporáneo* (Tesis doctoral UCM). [On-line]: <http://biblioteca.ucm.es/tesis/19911996/H/3/H3022301.pdf> (Consulta: 27 de abril de 2013).

LYOTARD, Jean-François: *La condición posmoderna*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1989 (4ª edición).

MARTÍNEZ GÓMEZ, Juana: “Fórmulas para un filtro de humor: *Temporada de fantasmas* de Ana María Shua”, pp. 27-39 en ÁGUILA, Yves: *Figuras, géneros y estrategias del humor en España y en América Latina*. Bordeaux, Ameriber, 2007.

MENA, Ricardo Federico: *César Antonio Alurralde en la Literatura Argentina: Su poesía y su narrativa*. [On-line]: <http://www.elintransigente.com/notas/2012/1/20/cesar-antonio-alurralde-literatura-argentina-poesia-narrativa-120062.asp> (Consulta: 10 de octubre de 2012).

MOPTY DE KIORCHEFF, Ana María: “Preferencias temáticas en los microrrelatos del Noroeste argentino” en POLLASTRI, Laura: *La huella de la clepsidra. El microrrelato en el siglo XXI*, pp. 407-415.

MORILLAS VENTURA, Enriqueta: “Poéticas del relato fantástico” en MORILLAS VENTURA, Enriqueta: *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid: Ediciones Siruela, 1991.

NAVASCUÉS, Javier: “Nuevos minicuentos para un nuevo canon: la *Antología de la literatura fantástica* de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo” en NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (Ed.): *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2004, pp. 121-130.

NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (Ed.): *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2004.

- “Microrrelato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio”, *Revista Interamericana de Bibliografía*. XLVI, 1-4. [On-line]: http://www.educoas.org/porta/bdigital/contenido/rib/rib_1996/index.aspx?culture=es&navid=201. (Consulta: 31 de octubre de 2012).

- “Minificción e imagen: cuando la descripción gana la partida” en ANDRES-SUÁREZ, Irene y RIVAS, Antonio: *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*.

OMIL, Alba: *El microrrelato y otros ensayos*. Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, Ediciones del Rectorado, 2000.

PICÓN GARFIELD, Evelyn, *Cortázar por Cortázar*. [On-line]: <http://www.sololiteratura.com/cor/cortazarpor.html> (Consulta: 26 de septiembre de 2012).

POLLASTRI, Laura: *El límite de la palabra. Antología del microrrelato argentino contemporáneo*, Palencia, Menoscuarto Ediciones, 2007.

- *La huella de la clepsidra. El microrrelato en el siglo XXI*. Buenos Aires, Ediciones Katatay, 2010.

- “Los extravíos del inventario: canon y microrrelato en Hispanoamérica” en NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (Ed.): *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2004, pp. 53-64.

PUJANTE CASCALES, Basilio: “Minificción y título” en ANDRES-SUÁREZ, Irene y RIVAS, Antonio: *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto Ediciones, 2008.

PUPO-WALKER, Enrique: *El cuento hispanoamericano*, Madrid: Editorial Castalia, 1995.

ROJO, Violeta: *Breve manual para reconocer minicuentos*. México, Libros del laberinto, 1997.

- “Breve manual para reconocer minicuentos” en *El Cuento en Red*, Nº 22: Otoño, 2010. [On-line]: <http://cuentoenred.xoc.uam.mx>. (Consulta: 31 de octubre de 2012).

- “De las antologías de minicuento como instrumentos para la definición teórica” en NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (Ed.): *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2004, pp. 131-134.

- “El minicuento, ese (des)generado” en *Revista Interamericana de Bibliografía*. XLVI, 1-4, [On-line]: http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/index.aspx?culture=es&navid=201 (Consulta: 26 de septiembre de 2012).

- *La minificción en Venezuela: breve antología del cuento breve en Venezuela*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 2004.

RUEDA, Ana: “Los perímetros del cuento hispanoamericano actual” en PUPO-WALKER, Enrique: *El cuento hispanoamericano*, Madrid: Editorial Castalia, 1995.

SAMPERIO, Guillermo: “La ficción breve” en NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (Ed.): *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2004, pp. 65-69.

SILES, Guillermo: *El microrrelato hispanoamericano. La formación de un género en el siglo XX*. Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 2007.

TOMASSINI, Graciela, y COLOMBO, Stella Maris: “La minificción como clase textual transgénica” en *Revista Interamericana de Bibliografía*. XLVI, 1-4. [On-line]:

http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/index.aspx?culture=es&navid=201. (Consulta: 31 de octubre de 2012).

TOMASSINI, Graciela: “La microficción en la obra de Macedonio Fernández” en *El Cuento en Red*, N°1: Primavera, 2000. [On-line]: <http://cuentoenred.xoc.uam.mx>. (Consulta: 31 de octubre de 2012).

VALLE PEDROSA, Concepción del: *El micro-relato en Hispanoamérica*. (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, 1992.

VIQUE, Fabián: “Un iceberg en la ruta del *Titanic*” en NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (Ed.): *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2004, pp. 83-86.

YEPES, Enrique: “El microcuento hispanoamericano ante el próximo milenio” en *Revista Interamericana de Bibliografía*. XLVI, 1-4. [On-line]: http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/index.aspx?culture=es&navid=201 (Consulta: 26 de septiembre de 2012).

ZAVALA, Lauro: “Breve y seductora: la minificción y la enseñanza de teoría literaria” en ZAVALA, Lauro: *Lecturas simultáneas: la enseñanza de lengua y*

literatura con especial atención al cuento ultracorto. México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, 1999.

- *Cartografías del cuento y la minificción*. Madrid, 2004, Editorial Renacimiento.

- *Estrategias literarias, hibridación y metaficción en “La sueñera” de Ana María Shua*, [On-line]: Dirección URL: <http://iacd.oas.org/Interamer/Interamerhtml/Shua/monozavala.htm>. (Consulta: 31 de octubre de 2012).

- *Humor, ironía y lectura. Las fronteras de la escritura literaria*. México D.F., Universidad Autónoma Metropolitana, 1993.

- *La minificción bajo el microscopio*. Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional, 2005.

- “Para analizar la minificción” en CÁCERES MILNES, Andrés y MORALES PIÑA, Eddie: *Asedios a una nueva categoría textual: el microrrelato*. Chile, Universidad de Playa Ancha, 2004.

- *Poéticas de la brevedad*. Tomo III de la serie *Teorías del cuento*. México: Dirección de Literatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.

ENTREVISTAS A ESCRITORES DE MICRORRELATOS

BRASCA, Raúl:

-DELAFOSSE, Émilie: “Entrevista a Raúl Brasca: Dentro de la microficción se da un solapamiento de géneros” en *El Cuento en Red*, N°22: Otoño, 2010 [On-line]: <http://cuentoenred.xoc.uam.mx>. (Consulta: 1 de febrero de 2011).

-“El mundo desde una lupa” en *Eterna cadencia* [On-line]: <http://blog.eteracadencia.com.ar/?p=8695#more-8695> (Consulta: 1 de febrero de 2011).

ROMAGNOLI, Juan:

-*El mundo desde una lupa* en “Eterna cadencia” [On-line]: <http://blog.eteracadencia.com.ar/?p=8695#more-8695> (Consulta: 1 de febrero de 2011).

SHUA, Ana María:

- BUCHANAN, Rhonda: *Entrevista a Ana María Shua* [On-line]: <http://www.iacd.oas.org/Interamer/Interamerhtml/Shua/monoshua.htm>. (Consulta: 31 de octubre de 2012).

- *Breve entrevista a Ana María Shua* en “Internacional microcuentista” [On-line]: <http://revistamicrorrelatos.blogspot.com/2010/07/breve-entrevista-ana-maria-shua.html> (Consulta: 3 de febrero de 2011).

- *El mundo desde una lupa* en “Eterna cadencia” [On-line]: <http://blog.eteracadencia.com.ar/?p=8695#more-8695> (Consulta: 1 de febrero de 2011).

VIQUE, Fabián:

-*El mundo desde una lupa* en “Eterna cadencia” [On-line]:
<http://blog.eternacadencia.com.ar/?p=8695#more-8695> (Consulta: 1 de febrero de 2011).

OBRAS LITERARIAS

ANDERSON IMBERT, Enrique: *El cajón de sastre*, [On-line]: <http://elcajondesastre.blogcindario.com/2007/07/01187-las-ultimas-miradas-enrique-anderson-imbert-micro-relato.html>. (Consulta: 31 de octubre de 2012).

- *Narraciones completas*. Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1990.

ANÓNIMO: *Las mil y una noches*. Madrid, E.D.A.F., 1965.

ARLT, Roberto: *Aguafuertes porteñas. Cronicón de sí mismo*. Buenos Aires, EDICOM, 1969.

BENEGAS, Noni: *Monográfico relato hiperbreve. Textos mínimos*, [On-line]: <http://www.literaturas.com/1Hiperbreves2002NBenegas.htm>. (Consulta: 31 de octubre de 2012).

- *Cartografía ardiente*, Madrid, Editorial Verbum, 1995.

- *La balsa de la medusa*, Alicante: Excmo. Ayuntamiento de Orihuela, 1986.

BENTIVOGLIO, Alejandro: *Químicamente impuro*. [On-line]: <http://quimicamenteimpuro.blogspot.com.es/2011/07/el-frio-desierto-de-lo-lejano-alejandro.html> (Consulta: 10 de octubre de 2012).

- “Seis de Alejandro Bentivoglio” en *Ficción mínima*. [On-line]: <http://ficcioinminima.blogspot.com.es/2008/12/seis-de-alejandro-bentivoglio.html> (Consulta: 10 de octubre de 2012).

BERTI, Eduardo: *La vida imposible*, Barcelona: Emecé Editores, 2002.

BIOY CASARES, Adolfo, BORGES, Jorge Luis y OCAMPO, Silvina (eds.): *Antología de la literatura fantástica*, Barcelona: Edhasa, 1981.

BIOY CASARES, Adolfo: *Diccionario del argentino exquisito*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1990.

- *Guirnalda con amores*. Buenos Aires, Emecé Editores, 2004.

BLAISTEN, Isidoro: *El mago*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1991.

- *La felicidad*. Buenos Aires, Galerna, 1969.

BORGES, Jorge Luis: *Ficciones*. Madrid, Alianza Editorial, 1998.

- *Los conjurados*. Madrid, Alianza Editorial, 1985.

- *Poesía completa*. Madrid, Emecé Editores, 2010.

- *Prosa completa 3*. Barcelona, Editorial Bruguera, 1984.

BORGES, Jorge Luis y GUERRERO, Margarita: *El libro de los seres imaginarios*. Madrid, Alianza Editorial, 2008.

BRASCA, Raúl: *Microficciones*. [On-line]: <http://www.literaturas.com/1Hiperbreve2002RBrasca.htm#MICROFICCIONES> (Consulta: 26 de septiembre de 2012).

- *Todo tiempo futuro fue peor*. China, Thule Ediciones, 2004.

CAMPRA, Rosalba: *Ciudades para errantes*. Córdoba (Argentina), Universidad Católica de Córdoba, 2007.

- *Ella contaba cuentos chinos*. Del Centro Editores, 2008.

- *Mínima mitológica* [On-line]: <http://www.centrodeartemoderno.net/2011/11/minima-mitologica-un-libro-una.html#!/2011/11/minima-mitologica-un-libro-una.html>. (Consulta: 31 de octubre de 2012).

CAÑAS, Nélida: *El corredor mediterráneo*. Otoño 2005 - Año IV N° CXXVIII.
[On-line]: <http://www.culturaenlinea.com.ar/corredor/CORREDOR5.pdf>. (Consulta: 31 de octubre de 2012).

COLERIDGE, Samuel Taylor: *Good reads*. [On-line]:
http://www.goodreads.com/author/quotes/11525.Samuel_Taylor_Coleridge. (Consulta: 22 de diciembre de 2012).

CORTÁZAR, Julio: *Cuentos completos*. Madrid: Editorial. Alfaguara, 2001 (16ª edición).

- *Salvo el crepúsculo*. Buenos Aires, Alfaguara, 1995.

- “Teoría del cangrejo”. [On-line]:
<http://www.editorialutopias.com.ar/blog/category/autores-del-viernes/autoresargentinos/page/2/>. (Consulta: 31 de octubre de 2012).

- *Último round*. Barcelona, Ediciones Destino, 2004.

CRUZ, Antonio Jesús: *Ficción mínima*, [On-line]:
<http://ficcioinminima.blogspot.com/search/label/Antoniomicrorelato20Cruz>. (Consulta: 22 de diciembre de 2012).

DANTE: *Divina comedia*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2011.

DENEVI, Marco: *El jardín de las delicias. Mitos eróticos*, Sant Adrià de Besòs (España), Thule Ediciones, 2005.

- *Falsificaciones*. Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1966.

- *Falsificaciones. Obras completas, tomo 4*. Buenos Aires, Corregidor, 1984.

- *Falsificaciones*. Montcada i Reixac, Thule Ediciones, 2006.

DI BENEDETTO, Antonio: *Cuentos del exilio*. Mendoza : Bruguera, 1983.

- *La oveja negra*. [On-line]: <http://blogsdelagente.com/laovejanegra/>. (Consulta: 22 de diciembre de 2012).

- *Literatura argentina contemporánea*. [On-line]: <http://www.literatura.org/DiBenedetto/adbTexto1.html>. (Consulta: 11 de mayo de 2013).

- *Mundo animal. El cariño de los tontos*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2000.

ENCINAR, Ángeles y VALCÁRCEL, Carmen: *Más por menos. Antología de microrrelatos hispánicos actuales*. Madrid, SIAL Ediciones, 2011.

ESTRADA de, Ángel: *Antología prosa*. Buenos Aires, Ángel Estrada [19--].

- “Bécquer” en *Prosa modernista* [On-line]: <http://prosamodernista.com/Documents/Becquer.mht>. (Consulta: 22 de diciembre de 2012).

FERNÁNDEZ, Macedonio: *Cuadernos de todo y nada*. Argentina, Ediciones Corregidor, 1989.

- *Museo de la Novela de la Eterna*. Madrid, Cátedra, 1995.

FERNÁNDEZ FERRER, Antonio: *La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas*. Madrid, Fugaz, 1990.

FILLOY, Juan: *Gentuza*. Buenos Aires, El cuenco de plata, 2004.

- *Periplo*. Buenos Aires, El cuenco de plata, 2007.

- *Taringa*. [On-line]: <http://www.taringa.net/posts/ebooks-tutoriales/1591438/La-vaca-y-el-auto---cuento-completo-de-Juan-Filloy.html>. (Consulta: 22 de diciembre de 2012).

FRANCISCI, Sergio: *Despelotario*. [On-line]: <http://despelotario.blogspot.com/2009/01/del-juicio-al-final.html>. (Consulta: 22 de diciembre de 2012).

GALLARDO, Sara: *El país del humo*. Córdoba (Argentina), Alción Editora, 2003.

GARCÍA REIG, Juan Carlos: *Los días de miércoles y otros cuentos*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2008.

GIRONDO, Oliverio: *Obra*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1996.

GOLOBOFF, Mario: *Ficción mínima*. [On-line]: <http://ficcioinminima.blogspot.com/2009/06/mario-goloboff.html>. (Consulta: 22 de diciembre de 2012).

- *La pasión según San Martín*. Buenos Aires: Ediciones al Margen, 2005.

GUDIÑO KIEFFER, Eduardo: *Ediciones del sur*. [On-line]: http://www.edicionesdelsur.com/cuentojuven_83.htm. (Consulta: 22 de diciembre de 2012).

- *Fabulario*, Buenos Aires, Emecé, 1983.

- *Historia y cuentos del alfabeto*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1987.

- *No son tan buenos tus aires*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1983.

- *Ta te tías y otros juegos*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1980.

- *Un ángel en patitas*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1984.

GÜIRALDES; Ricardo: *El cencerro de cristal*. Buenos Aires, Rivolín, 1983.

HOMERO: *Ilíada y Odisea*. Madrid, Editorial Castalia, 2004.

IPARRAGUIRRE, Silvia: *Probables lluvias por la noche*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1993.

LAGMANOVICH, David: *Ficción mínima*. [On-line]: <http://ficcioinminima.blogspot.com.es/2010/10/cuatro-de-david-lagmanovich.html> (Consulta: 24 de mayo de 2013).

- *Los cuatro elementos*. Palencia, Menoscuarto Ediciones, 2007.

LASTRA, Bonifacio: *El prestidigitador*. Buenos Aires, Editorial Goyanarte, 1956.

LIPCOVICH, Pedro: *Muñecos chicos*. Buenos Aires, Editorial El Cuenco de Plata, 2005.

LOJO, María Rosa: *Forma oculta del mundo*. Buenos Aires, Último Reino, 1991.

-VI Congreso Internacional de Minificción [On-line]: <http://vicongresointernacionaldemini ficcion.blogspot.com.es/2009/09/antologia-de-minificciones.html> (Consulta: 19 de mayo de 2013).

- *Visiones*. Buenos Aires, Editado por Exposición Feria Internacional de Buenos Aires, 1984.

LUGONES, Leopoldo: *Filosofícula*, Buenos Aires, Ediciones Centurión, 1948 (2ª edición).

MANDRINI, Eugenio: *La nave de los locos*. [On-line]: <http://nalocos.blogspot.com/2008/11/eugenio-mandrini.html>. (Consulta: 22 de noviembre de 2012).

MODERN, Rodolfo: *La salsera de Meissen*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2005.

MOPTY DE KIORCHEFF, Ana María: *Con abrazos*. Tucumán, Lucio Piérola Ediciones, 2007.

- *Letrarte 2006*. [On-line]: <http://letrarte2006.blogspot.com/2007/02/ana-mara-mopty-de-kiorcheff-tucumn.html>. (Consulta: 22 de noviembre de 2012).

- *Microrrelatos*. Tucumán, Ediciones del Rectorado, Universidad Nacional de Tucumán, 1998.

NASSR, Ildiko Valeria: *Ildiko Blogspot*. [On-line]: <http://ildikotxt.blogspot.com/>. (Consulta: 22 de noviembre de 2012).

OBLIGADO, Clara: *Por favor sea breve 2. Antología de microrrelatos*. Madrid, Páginas de Espuma, 2009.

ORGAMBIDE, Pedro: *Bibliotecas virtuales*. [On-line]: <http://www.bibliotecasvirtuales.com/biblioteca/guias/laintrusa/index.asp>. (Consulta: 22 de noviembre de 2012).

PASZKOWSKI, Diego: *Página oficial de Diego Paszkowski*. [On-line]: <http://www.paszkowski.com.ar/>. (Consulta: 22 de noviembre de 2012).

PEYROU, Manuel: *La oveja negra*. [On-line]: http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/mini/la_confesion.htm (Consulta: 19 de mayo de 2013).

PORCHIA, Antonio: *Voces reunidas*, Valencia, Pre-textos, 2006.

PRADELLI, Ángela: *Discreto encanto*. [On-line]: <http://discretoencanto.blogspot.com/2008/10/noche-de-verano-angela-pradelli.html>. (Consulta: 22 de noviembre de 2012).

ROMAGNOLI, Juan: *Página personal del escritor Juan Romagnoli*. [On-line]: <http://cablemodem.fibertel.com.ar/jromagnoli/principal.htm>. (Consulta: 22 de noviembre de 2012).

- *Universos ínfimos*. Murcia, Ediciones Tres Fronteras, 2009.

ROMANO, Orlando: *Orlando Romano Blogspot*. [On-line]: <http://orlandoromano.blogspot.com/2009/02/del-diccionario-de-mi-abuela.html>. (Consulta: 22 de noviembre de 2012).

ROTGER, Neus y VALLS, Fernando: *Ciempiés. Los microrrelatos de Quimera*. España, Montesinos, 2005.

SHUA, Ana María: *Botánica del caos*, Buenos Aires, Sudamericana, 2000.

- *Casa de geishas*. Buenos Aires, Sudamericana, 1992.

- *Cazadores de letras. Minificción reunida*. Madrid, Páginas de Espuma, 2009.

- *Fenómenos de circo*. Madrid, Páginas de Espuma, 2011.

- *La sueñera*. Buenos Aires, Minotauro, 1984.

- *Temporada de fantasmas*. Madrid, Páginas de Espuma, 2004.

VV. AA.: *La Biblia*. Barcelona, Círculo de Lectores (Editorial Herder), 1976.

- *La oveja negra*. [On-line]: <http://blogs.clarin.com/laovejanegra/> 2008/5/17/no-2-marzo-2008. (Consulta: 22 de noviembre de 2012).

- “Micro-relatos” en *El cajón de sastre*. [On-line]: <http://elcajondesastre.blogcindario.com>. (Consulta: 22 de noviembre de 2012).

- *Microrrelatos en el mundo hispanohablante*. San Miguel de Tucumán (Argentina), Ediciones del Rectorado, 2006.

URBANYI, Pablo: *Minificciones. Revista latinoamericana de minicuento*. [On-line]: <http://www.calarca.net/minificciones/index26.html>. (Consulta: 27 de abril de 2013).

VALENZUELA, Luisa: *ABC de las microfábulas*. Madrid: Del Centro editores, 2009.

VAN BREDAM, Orlando Enrique: *Breves, no tan breves*. [On-line]: <http://brevesnotanbreves.blogspot.com/search/label/Orlandomicrorrelato20Vanmicrorrelato20Bredam>. (Consulta: 22 de noviembre de 2012).

VÁZQUEZ, Débora: *Siesta nómada*. Rosario (Argentina), Beatriz Viterbo, 2006.

VILLAFañE, Javier: *Imaginaria*. [On-line]: <http://www.imaginaria.com.ar/03/8/ancianos.htm>. (Consulta: 22 de noviembre de 2012).

- *Los ancianos y las apuestas*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1990.

VIQUE, Fabián: *De las aves que vuelan*. [On-line]: <http://delasavesquevuelan.blogspot.com>. (Consulta: 26 de septiembre de 2012).

- *La nave de los locos*. [On-line]: <http://nalocos.blogspot.com/2008/11/fabin-vique.html>. (Consulta: 22 de noviembre de 2012).

- *Letras de Chile*. [On-line]: http://www.letrasdechile.cl/mambo/index.php?option=com_content&task=view&id=423&Itemid=40. (Consulta: 22 de noviembre de 2012).

WILCOCK, Rodolfo: WILCOCK, Juan Rodolfo: “El ángel” en *Ciudad Seva* [On-line]: <http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/esp/wilcock/angel.htm>. (Consulta: 22 de noviembre de 2012).

- *El caos*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1999.

YURKIEVICH, Saúl: *Trampantojos*, Madrid, Ediciones Alfaguara, 1986.

ZAMBONI, Olga: *Colgado de los tobillos*. [On-line]: <http://colgadodelostobillos.blogspot.com/2008/11/brevsimos-de-olga-zamboni.html>. (Consulta: 22 de noviembre de 2012).

THE ARGENTINEAN MICROSTORY: INTERTEXTUALITY AND METALITERATURE

INTRODUCTION

1 The origin of the idea

"I have not been brief because I had no time."

Heine

The present study is based on a cluster of readings and coincidences which lead us to a subject that can tempt us enough as to spend years of work and research which involves writing a PhD thesis.

The microstory has been present in our lives for many years but it was named so only a few years ago, especially if we consider canonical texts as Cortazar's "Continuity of Parks" or Borges' "Borges and I". Then, during the Spanish-American Microstory course (there is still no specific microstory, but let's give it some time) we read a selection of Ana María Shua's microstories and the idea was already there. The three writers (two worldwide known and the third of some renown in Argentina) were from the same country.

The next step was reading some anthologies. It was easy to realize that the Argentine microstory went much further. Studying these three authors was not enough. Some names like Marco Denevi, Enrique Anderson Imbert, Ana Maria Mopty de Kiorcheff or Eduardo Gudino Kieffer began to appear frequently.

It didn't take us long to realize that nobody has done a systematic study of the Argentine microstory and that's what we tried to accomplish in this work that has required some years of research.

2 Methodology

How to conduct an Argentinean literature search from Spain? We have found all kinds of difficulties at the beginning of this study. First, because of our geographical location. To find certain Argentine books from here has not been easy. What's more: some of these books are almost impossible to achieve because the publishers have not reprinted them.

Secondly, and with the exception of the few works dedicated exclusively to the microstory as Shua's and few more, to locate these texts we have had to search in storybooks, poetry and prose. For example, in the case of Borges' great books containing microstories (*The Maker, The figure, The conspirators*), they have been published in his *Collected Poems*.

In any case, the Internet has been a great help especially to locate data and author interviews but sometimes the amount of information in the network can be overwhelming, especially if we realize the fact that this genre is constantly boiling and constantly finding new books and texts as demonstrated in the following section: "Dissemination of microstories".

Once we located a *corpus* of both, authors and texts, we began to write the first two parts of this work: the theory of the microstory and the "minihistory" of its kind in Argentina, which helped us realize the importance of knowing the history of literature and literary conventions to understand these texts. We try to study what topics are the favorites of our authors and how they modify the original texts to offer their own version. A third possibility is added: the metaliterature, the microstories which discuss literature itself and, often, make the subject aware of its status as a reader.

With these assumptions we perform a classification, a taxonomy, that would answer with examples in an anthology of texts appended to the following questions:

- What literary subjects choose the Argentinean authors?
- By what strategies do they get new versions of stories we already know?
- By what means do they get metaliterary texts?

The research is based on the possible answers to these questions by studying different types of microstories.

Before discussing this in more detail, let's look at the channels the microstories have spread through in recent times and why they are a genre in vogue.

3 Structure of the thesis

We have decided to provide a brief description of the parts of the study so that the reader can understand it better. In our study we aim to accommodate the different positions held by critics who have studied this controversial genre and also provide our own view on the matter.

In the first part, "Theory on the microstory" we begin by explaining the name we have chosen, "microstory", and then their characteristics, history and typology.

Afterwards, we stop to consider the concept of postmodernism that often arises when discussing microstory and study the new role of the reader who is facing these texts.

Furthermore, in the second part, we offer a "minihistory" of the Argentinean microstory. "Minihistory" because without overextending accommodates precursors, established and new authors in an unprecedented attempt since the investigations so far have focused on specific periods, but has not been fully analyzed the evolution of this

genre in Argentina. As might be expected, we stopped over at the writers who have cultivated this genre often and passed more quickly for those who have simply “flirted” with it.

We decided to cite all the texts we talk about to prevent the reader a subsequent literature search. The essence of this genre is the brevity, so we can analyze them in depth with the text in front. A whole novel could not be cited in an academic paper, whereas pygmy texts allow us for a closure that helps the reader to understand them in their entirety and in a short lapse of time. Having read a huge amount of critical studies for this work, we consider that it is frustrating for the reader to read analysis and commentary on literary texts (often hard to find) without having access to such texts and, for that reason, we have decided to include all the texts to which we refer within the critical analysis or grouped in an anthology.

We conclude this study with a taxonomy of Argentinean microstory (part 3: intertextuality and metaliterature) in which we emphasize the metamicrostories, ie the micro-stories that speak of self-referential literary process breaking the fictional pact between author and reader.

Most of the texts to which we refer in the analysis are attached in the same order in which we have analyzed them.

The classification may be carried out differently. And therein lies the wealth of intellectual study: each of us has a particular way of seeing reality that is reflected in the way we choose to perceive and, in this case, create categories from it.

We have decided to study literary intertextuality, classifying the microstories in the thematic and discursive strategies. Intertextuality always implies two texts: hypotext and hypertext. The hypotext is the original text, the story base, which Genette would

call "text A" on Palimpsestos, as explained below. Hypertext would result in the transformation of the original, the new version.

However, sometimes we cannot trace a specific source at the origin of the microstory, but there are certain subjects or topics that are part of our culture and have been repeated in various artistic fields such as literature, cinema, pictorial, etc., so that very often we find versions of versions, which make it extremely difficult to find the hypotext if this existed.

OBJECTIVES

The theoretical study that goes in the first and second parts of this work serves as a basis for carrying out the third: the taxonomy. We intend to lay a theoretical foundation about the name of the microstory and its genre, or the kind of reader that it needs.

The use of the word microstory implies that we are talking about narrative with characters who develop an action in a certain space and time, so that we can believe the stories. However, due to its brevity, often one or more of these elements may be elided in the microstories. In any case, they are always fictional texts. Irene Andres-Suárez agrees with this aspect: "When we talk about microstory we mean a condition narrative prose fiction-which refers to the condition of the universe represented imaginary-supported in the narrative"⁴¹⁸.

We favor the most widespread name in the Hispanic: the microstory, like David Lagmanovich, Irene Andres-Suárez, Fernando Valls and Dolores M. Koch.

Also we must keep in mind the idea of autonomy: we consider that the microstory is born independent minded. Otherwise, we would fall into relativism: many

⁴¹⁸ ANDRES-SUÁREZ, Irene: *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*, p. 9 (*The Spanish microstory. An aesthetic of ellipsis*).

texts could be considered microstories when we isolate them, as Borges, Bioy Casares and Silvina Ocampo did in the *Anthology of Fantastic Literature* with a fragment of Zorrilla's Don Juan Tenorio, for example. We will put this limit in our analysis.

One of the main concerns of critics is whether the microstory is a genre of narrative or ought to be studied independently. Lagmanovich concludes that its differentiation from other genres is in clear consolidation because there are books that contain only microstories and there could be a classification of these texts beyond their subject. To all this we must add that the microstory could be considered as a hybrid because it uses mechanisms of other genres and has an unquestionable modernity.

In short, the critics do not agree on this issue. In the microstory all is Protean (from Proteus, the early sea-god In Greek mythology, known as the god of "elusive sea change," which suggests the constantly changing nature of the sea or the liquid quality of water in general): from the name or the genre until its structure.

With respect to their characteristics, there is a greater consensus among critics that the name or genre of the microstory. Brevity is the most mentioned and they also highlight the humor and intertextuality.

The use of the irony prevents literal reading of the microstory and encourages the reader to suspicion, to try to uncover meanings beyond the obvious.

When perceiving the irony, the figure of the reader become relevant again and confronts us with the dichotomy between interpretation (Eco's terminology) in the sense of decoding by the reader what the author intended to say (*intentio auctoris*) and the *intentio lectoris*: it leaves behind the author and the text to the reader's view prevails.

Instead of just the usual brevity, we prefer to emphasize the idea of intensity. It does not make sense to set an extension immovable for such texts its extension is subordinated to narrative needs and also conditioned by the print format.

As we have previously highlighted, we consider only as microstories the texts that comply with the principles of narrative. They must have one or more characters that perform some actions in a certain place and space. Anyway, we cannot forget that because of the undisputed feature of such texts is brevity, in many cases some of these elements may be elided.

As Irene Andres-Suárez and Antonio Rivas point out in the foreword to the book *The Age of brevity. The Hispanic microstory*: "There is no microstory without a story, without a plot, no action, based on a conflict and a change of status and time, although minimal"⁴¹⁹.

The narrative is characterized by different features. One is that, implicitly or explicitly, the reader is asked not to be interested in the truth of the events narrated, the criterion for judging it is the plausibility. Of course, we also need some characters conducting a spatiotemporally localized action whose sequence comes to an end: the initial state is modified.

In this way, we eliminate the *corpus* of all kinds of aphoristic texts, essays, poems, etc. to focus on the fictional. This same idea is confirmed by one of the foremost experts on microstory, David Lagmanovich: "When a micro text is fictional, and when the resulting minifiction is essentially narrative, we are in the presence of a microstory"⁴²⁰.

⁴¹⁹ ANDRES-SUÁREZ, Irene y RIVAS, Antonio: *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, p. 19 (*The Age of brevity. The Hispanic microstory*).

⁴²⁰ LAGMANOVICH, David: *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico*, p. 31 (*The other look. Hispanic microstory anthology*).

Lagmanovich himself thinks the microstory is another manifestation of postmodernism, as are tone music (Schoenberg, Berg, Webern) or Bauhaus architecture. In short, many critics consider microstories characteristic of the century, as they are very close to the fragmentation involving hypertext, which mark a new way to search in the Internet: a short text takes us to another in a practically infinite exercise.

These texts demand a new kind of readers who might be called “active reader”. Umberto Eco masterfully examines this new concept in his book *Lector in fabula*. He asserts that the texts are incomplete, since they always require an update of the reader: "A text (more than any other kind of message) requires certain cooperative movements, active and conscious part of the reader"⁴²¹. In fact, Eco describes the text as a lazy mechanism. It assumes that there will be redundant parts, that is going to give us everything done, especially if the function of language that predominates in it is the poetic.

CONCLUSIONS

BE NOBODY AS ULYSSES

Like Ulysses, all men try to be Nobody before Cyclops at the end: Nobody
writes these lines, Nobody reads them, Nobody will die.

Ana María Shua

This magnificent text by Ana Maria Shua condenses what we have attempted in this paper. On the one hand, it shows that the microstory is indebted to the tradition: without knowing the *Odyssey* we can not get all the juice to this short specimen. Nobody could deny its intertextuality and on the other hand, it makes readers be aware

⁴²¹ ECO, Umberto: *Lector in fabula*, p. 74 (*Reader in fabula*).

of the dialogue between the narrator and the reader. The act of communication involves a sender typing a text ("Nobody writes these lines"), a reader's read ("Nobody reads") and the two of them will die anyway ("Nobody will die").

We have seen in this paper that microstories parasitize previous stories: characters we know, known arguments, plots the history of literature... Its technique is, in most cases, to disrupt known stories, hence its subversive character. Questioned tradition, alter or corrode discussed so our cultural roots. They have a spirit as gender, young, so they are critical of the culture they have inherited, irreverent, subversive, intense and, in many cases, humorous.

It establishes a complicity with the reader, uncommon in other literary genres, which also helps to improve the narrative economy. It is the reader himself, with his encyclopaedic and contextual knowledge, who completes a message that at first glance may seem unfinished. These texts require participation of the reader.

The nature of the microstory forces the writer to have a special care of the language. The authors know that every word is significant and it must be selected knowing the story they want to narrate. Except the poetry, we dare to say that no other literary genre selects and polishes both the material used (the words) like microstory does. Style, for the same reason, is one of the pillars of the genre.

In a way, these texts could be classified as typical literary styles of the best Baroque. There are culteranists microstories (they have conscious formal complication) and there are also conceptists, which look for the surprise of the reader.

Although critics keep spending ink and saliva around the dilemma of whether the microstory is a genre in itself, or should be included in the epic narrative as a story

extremely short, in this work we have chosen the first option . Finally, what distinguishes a microstory from a short story? Let's see.

First, the structure. The short story usually consists of introduction, middle and end, while microrrelatos elide some of these parts of the plot and sometimes several or even all in some cases.

Secondly, the intensity. It is worth remembering one of the masters of the short story. Edgar Allan Poe, in his theory about the story, instead of focusing on brevity, spoke about the effect of unit from the beginning: the writer has in mind the effect that aims to create in the reader and that keeps some tension between expansion and conciseness in the text. If you look at the microstory, that unity of effect is even stronger, so we call it "intensity" in this work. The microstory is always perceived as a whole, at one time, in a single session by the reader. In contrast, other short stories could be read in several times although that is not what this great American storyteller recommends.

Consequence of that intensity-and perhaps cause- language is extremely cared for. Each of the few words that compose a microstory must have been thought out as if it were a poem. It reminds us of Benvenuto Cellini, sculptor, printmaker and writer in Florence, who became one of the most important goldsmiths in the Italian Mannerism. Due to his great talent as a sculptor, he created coins, jewels and exquisite embellishments. Because of the high cost of the materials composing the jewels, its size is small and, therefore, the work devotes Cellini must be impeccable.

Cellini manifests himself not only as a sculptor of great talent, but works as a goldsmith for the best European courts. His Perseus of "Piazza della Signoria" in Florence would be the equivalent of a novel and his salt shaker of Francis I of France, one of the best jewelry of all time, could be considered similar to a microstory: the work

of the latter has had to be extremely careful and delicate. The Perseus is in a public space to impress all the Florentines. The salt, however, part of the decorative arts collection of the Kunsthistorisches of Vienna, will only serve for the benefit of an elite. Even writers like Lagmanovich uses the metaphor of salt to speak of the microstory in texts such as "Salt was missing."

Third, form. We have already highlighted that microstories are so brief that they resemble poetry. However, they are narrative in the sense that we can find in them a narrator who tells a story that happens in a certain space and time, although we have said that writers often elided some of the narrative elements because that self-imposed frugality.

All this demands on the reader a level of concentration similar to what is needed for the lyric. These texts often require a second reading to fully understand them. It is a material for gourmands, not to the public who is left involved in the plot and characters of the novel.

The microstory has to get a great strength in no time and space, looking to impress with few words. This gender is a deeply contemporary in a world where the emphasis is on agility, in which the information is fragmented and in which tradition is controversial. The short stories fit the new model of information management and communication, determined primarily by new technologies.

At present access to information is much more agile. This fits the format of microstories and its irreverent character: all the culture that precedes us is at a mouse stroke at our disposal. We just need a searcher and Internet access.

The access to information nowadays is fragmentary, agile and increasingly democratic. The paradigm is the Internet. In this sense, the microstory is the literary

review (irreverent, subversive) in the world today. This literature engages with a world full of text messages, e-mails, tweets and social networks.

The microstory, based on an elitist knowledge by the writer, may involve a democratization: the reader can approach to classic characters and myths. Something as modern as the microstory actually takes substance from the most classic of our culture: Greece, the Bible, the Baroque ... in an attempt our understanding of Current world; increasingly dynamic and incomprehensible. It uses the classics to try to understand the reality: the world in which we live, who we are, what we face every day.

Nothing escapes the microstory: Above the advances in technology, computer science or electronics, which still prevails is the root of human beings and their passions (love, hate, hatred, envy, fear), which always are interesting for the reader.

The microstory is a literature in small doses, a story in which the beginning and the end are very close. It is similar to the "tapa", a moment of culinary creation in a world characterized by speed. It asks the reader time and dedication, it suggests an idea, it takes a moment to read the suggestions but then it awakens to endure in the people who has read it.

On the other hand, we all seek information on the Internet and we often turn to sites like *Wikipedia* or the like, in which we are not sure that the information they contain is accurate. The microstory is in this line: it promotes questioning versions and it is therefore considered a postmodern genre. There's no one truth, all are possible: "Se non è vero, è ben trovato".

These such short texts demand a new way of reading that has many similarities with hypertext: it moves from one topic to another, different windows open on the computer screen and takes you to the next issue. Cortázar had anticipated it in

Hopscotch. The microstory books do not require a particular order in the reading -all are possible- and sometimes take the reader to consult other books to fully understand what he has read.

No one can deny that in this type of literature writers use a previous text as a tool to win in concreteness. Actually it matters little whether varying the background or shape, of what it is to establish variations as in music.

It resembles the demystification of Baroque painters: Ribera painted Heraclitus as a beggar or Caravaggio chose a drowned woman to represent the Virgin, so that myths are subjected to a process of humanization as it occurs in the postmodernism.

The microstory goes around to the above so that we sometimes see the opposite of what we would expect in other classic literature less subversive. What it smells in our world moralizing it sounds suspicious, while the irreverent acts like a magnet: the characters constantly boast of misconduct (remember Shua's microstory "Treasure map" where the bad guys get their way and the fool complains about the breaking of the traditional codes). At present the exemplary causes laughter: we live in a society of relativism and certainties are suspect: morality, relationships ... everything can be questioned.

On the other hand, when addressing the issue of metafiction Zavala distinguishes two types: one that exposes the mechanisms of writing and another that brings out the mechanisms of reading. In the first case we have a disarticulation of the artifice: disassembling the literature racket like a toy a child removed, exposing all their gear. In the second, somehow the reader is made aware of his own nakedness.

Metafiction blurs the boundaries between writer and reader and it make us believe that we participate in the writing process. The basic binomial that gives meaning

to literature (every writer needs a reader and vice versa) is here used for the microstories' interest.

Meanwhile, intertextuality is not a mere reproduction, but it is characterized by reinterpretation. The microstory is itself a contextualization of the literature that may be called classic, an update of what knowledge has been accumulated over the centuries. In addition, this type of text, in a style that is usually not pretentious, is taking its toll on the established, the known, the canonical.

When we speak of tradition in literature we do not refer just to the past but to a past made present. The narrative forms vary with societies and are readjusting to their various developments; the narrations accompany societies through time and space and change. As Hauser pointed, both art and literature are the product of human society, so they change with it. The microstory intends renewing: reviews the tradition, questions the stereotypes. By using characters, stories and known situations they are renewing their meaning. It is not about making a manifesto, or literary movements or schools, but the microstories gradually sculpt new literature causing it to modernize and adapt to the times as the straw that pierces the stone after centuries of falling into the same site.

We find a paradoxical relationship between subversion and homage: to question tradition both writers and readers must know such tradition and their questioning revitalizes it. As Charles Caleb Colton said, "Imitation is the sincerest form of flattery". Obviously, any writer would consider modifying a myth or a literary work if he doesn't feel interest for it.

All these aspects have been studied in one way or another by various critics in Spain and Latin America. The task at hand which regards to the study of the microstory was the establishment of its subgenres, the different strategies followed by writers to

manufacture them and that's what we tried to accomplish in this work: a systematization of the microstory.

After reading numerous specimens we prepared an anthology of texts that are inserted into the various categories proposed. We provide 358 microstories in this anthology, we divided them into three sections according to the theme, the discursive strategy used by the author or the use of metaliterature. We could say that we have almost a microstory for every day of the year.

The most numerous are the texts inspired by the Bible, secondly the ones that were used by the Greco-Roman mythology and in third place, those who drink from the fountain of fairy tales.

In the subject classification, we found that the oldest myths are more productive for creating new versions. Both Greek and Roman mythology, as biblical myths, are found in most hypertext authors and we could say that the most successful are the best known, as Ulysses, the Sirens, Cain and Abel or Adam and Eve, probably due to the fact that myths are still present in our societies. We should keep in mind that the public segment opens or grows as the myth, on which it is built, is more popular.

Greek myths have a deeply human character: their gods are anthropomorphic and have behaviors which men can empathize without difficulty. They are motivated by human sentiments as jealousy, envy, lust ... Understanding the passions is up to any reader. Below the myth on which is built the root of the human being behind the myth is the man as feedstock.

Bible myths, meanwhile, are the basis of our Western culture. Although the Catholic Church has no longer the dominant role in our society which has held throughout history, to understand art in the West inevitably we have to know the Bible.

Such texts meet all the requirements: they are known issues, understandable, interesting and, above all, updatable.

Literature as such is a constant concern for Argentine writers. We have found examples of texts based on literary characters, like Monterroso's dinosaur and Don Quixote, and other of Shakespeare or fairy tales. As Don Quixote, it's one of the roots of literature in Castilian, perhaps the quintessential character, and we have found 22 versions. On the other hand, the equivalent of Cervantes in Anglo-Saxon culture is Shakespeare and we have some texts about *Hamlet*, *Romeo and Juliet*, etc. Furthermore, fairy tales are perfectly suitable for being versioned.

The most important literary figures of the Spanish literature ("Don Quixote", "La Celestina", Don Juan) are already part of a panhispanic tradition. However, we have noticed, on the large body of Argentinean texts studied, the absence of versions of another classic of the golden Ages: Lazarillo de Tormes. We do not understand why that rogue, who survives in spite of his masters, has not inspired the authors of microstories as well as those just mentioned.

Both Don Juan and La Celestina are recreated by authors who we have put on the "Argentine classic microstory" Marco Denevi and Enrique Anderson Imbert. Instead, Don Quixote inspires veteran authors, like Borges, to those who are still alive in the XXI century: Shua, Romagnoli, Gudino, Mopty of Kiorcheff ... Maybe if Denevi or Anderson Imbert had retaken the rogue character, we would have some version of the Lazarillo as a microstory.

There is another feature that fits with the modern character of the microstory and is determined by the global world in which we live: its cosmopolitanism. Foreign language authors like Shakespeare or Flaubert are part of the literary imagination of writers and readers as elitist as those who write and read microstories. The authors of

this genre are educated people who feel a desire for universality. These texts are understood anywhere. Moreover, in most cases, these authors try to avoid the typical language turns of Argentina to move in the cult level, the most homogenized Castilian speakers from different parts of the world.

The texts with the issue of universal literature triple those that are limited to Hispanic literature. It is logical since the universal literature offers more possibilities because it is broader than the one written in Castilian: it contains a greater number of languages, mythologies, writers and characters.

As for its discursive strategies, as already noted, in the microstory we can see the apparent paradox that by parodying tradition, is still present in the newest literature and, to some extent, revitalized.

The discursive strategy more used is parody. We distinguish different ways of carrying it out in hypertext: opposition (having the opposite of what is said in the hypotext), subversion (the story does not change, but there is a new and different version of some of its parts), the overmotivation (to decorate the hypotext with new motives), revolution (hypertext amending changes including the end of the plot), the transcontextualization (changing the context of a story to another, which usually consists of a transfer of the facts to the contemporary period), which uses the title of another literary work and crossbreed (mixture of several hypotexts).

The most used is the transcontextualization. We found numerous microstories in which the contexts and situations are transferred to the current world. Authors like Lagmanovich imagine sirens in our cities and María Elena Lorenzín presented the Virgin Mary consulting a dictionary on-line. This time and spaces similar to the ones in which the contemporary reader lives, derive in a demystification of the characters: they seem more human.

The other two types of parody more used are overmotivation and crossbreed, for they have easy humorous effects. Remember the famous Shua's "Tarzan" in which the character with the skull in his hand unknowingly recited Hamlet's soliloquy.

We have located these strategies in Argentine writers of different times and moments. They know they belong to a group of authors of microstory and subversive claims are clear, especially writers like Shua, who plays with humor and makes us constantly aware of our role as readers.

Similarly, we have a group of hypertexts that continue hypotexts (called in this paper apocryphal) and those that reflect on the aesthetic or literary texts cited. They are less narrative, but we show that the microstory is tied to the history of art and literature.

In the metaliterature we don't refer to previous literary works (that would be intertextuality), the subject it is literature itself: the writer, the reader and conventions that both take for granted in order to establish a relationship between them.

In the third section (metaliterary microstories) we have distinguished different subcategories. The first is the writer as a character, with more than 60 texts. Writers are frequently chosen as protagonists of the texts, whether they really existed (especially Borges and Kafka) and other invented. In many of them we find an archetype of writers, poets, storytellers or authors.

The second consists of the texts in which the writer appeals to the reader, we have found examples that begin with Macedonio Fernández, continue with Fabian Vique and pass by the always excellent Ana Maria Shua. The appeals to the reader makes him or her aware of his/her condition of reader and of the games that the writer submits. We see that these strategies have been used since the precursors of the microstory to modern authors and serve to make explicit the essential need of short texts

to find the complicity of the reader that completes meanings, understands the allusions and the metaphors used. In short, a dialogue takes place between author and reader.

The microstory, modern genre par excellence, questions the very basis on which rests literature: the role of the writer and the reader. As mentioned, the author seeks the complicity of the reader. It would be like overcoming the imaginary line of fiction so that the reader could come and work with the writer.

We also consider metaliterary microstories the ones that talk about their own subgenre as architextuals. In them there is a concern for literature and its genres. In the examples given the authors speak on various sub-genres: novels, short stories, poetry, microstory, film script or story, and we often find these words in the titles ("The next story", "Novel backwards", "A Christmas Carol") thus creating an expectation in the reader.

Finally, we considered metamicrostories two types of texts: those that use the *mise en abyme*, ie, the micro-stories that refer to themselves, and those which use the metalepsis or transgression of the diegetic levels .

Interestingly, we find more examples of metamicrostories in more recent writers but one of the classics of the genre is Cortázar's "Continuity of Parks". We have texts of Borges, Anderson Imbert or Lagmanovich of this type. Other alive writers who practice it are Juan Romagnoli, Raúl Brasca, Eduardo Berti and, above all, Ana María Shua.

We find texts like Anderson Imbert's "The story is this" (with architextual title) in which the reader has the privilege of access to the author's mind while he creates the microstory. To understand it, the reader has to return to the title, containing the main track: the story we talk about is the same to the one we are reading.

Ana Maria Shua is the best author of metamicrorrelato. In some cases, she uses them as an introductory text for her books of microstories ("Recruitment", "Season of Ghosts") and she very often uses the metaphor of the shipwreck to talk about her fears and frustrations as a writer ("All Boats shipwreck ", "In the middle of the sea", "Robinson unfortunate").

We provide almost two hundred of intertextual texts in our anthology. In addition, we have shown that metaliterature has an important role in the microstory of Argentina. The constant concern for writing makes that many of the characters featured are writers and literary genres that are in question as well as the borders between the writer and the reader, writing and reality.

Before ending, we would like to confess that the reading of microstories to carry out this study has proved challenging and undeniable pleasure. Reading texts, most of them can be covered at a glance due to its brevity and in which, ironically, resound echoes of the history of literature, is a challenge and an encouragement to anyone interested in the latter.

Reading minimum work has enabled us to write this text that now concludes and probably is at the antipodes of the issue for length, style and intention: long, academic and categorizer, this study of microstories that has been compiled by one author that is not even Argentinean.